

EXHIBITIONSCAPES

Themenausstellungen zeitgenössischer Kunst als
Imaginationsräume der Globalisierung

Stefanie Zobel

EXHIBITIONSCAPES

Themenausstellungen zeitgenössischer Kunst als
Imaginationsräume der Globalisierung

Stefanie Zobel

Dissertation am Kunsthistorischen Institut
der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

@ 2018 Stefanie Zobel

Veröffentlichung auf dem Kölner UniversitätsPublikationsServer (KUPS)
<http://kups.ub.uni-koeln.de/>

Inhalt

	Dank.....	9
1	Einleitung.....	11
2	Verortung in transdisziplinären Forschungsfeldern.....	18
2.1	Positionierung im Forschungsstand.....	18
2.2	Terminologische Verortung von Schlüsselkonzepten der Untersuchung: das Imaginäre und Imagination als Aneignung in kuratorischen Imaginationsräumen.....	27
2.3	Theorien und Methoden der Ausstellungsanalyse.....	33
2.3.1	Theoretische Grundlagen zur Betrachtung von Ausstellungen im Rahmen einer transkulturellen Kunstgeschichte.....	33
2.3.2	Methodencluster aus Kunstgeschichte, Museum Studies, Anthropologie und Kulturwissenschaften.....	37
2.4	Dramaturgie der Studie.....	38
3	Globale Kontexte: Ausstellungen zeitgenössischer Kunst und Globalisierung.....	40
3.1	Wissenschaftliche Diskurse über Globalisierung, Ausstellungen „globaler Kunst“ und Medienkulturen.....	40
3.1.1	Globalisierungstheorien.....	41
3.1.2	Ausstellungen und Globalisierung.....	45

INHALT

3.2	Ausstellungen seit den 1990er Jahren in globalen Kontexten: Kuratorische Genealogien als historische und diskursive Horizonte der Studie.....	53
3.2.1	Biennalen und weitere Ausstellungsserien: Knotenpunkte global verflochtener Kunst.....	53
3.2.2	Themenausstellungen: Kuratorisches Format und wichtige Projekte im Spannungsfeld von Globalisierung, Kunst und populären Medienkulturen.....	60

TEIL 1

Ausstellungen als physische und diskursive Räume

Lokale Aneignung von globalen Kino- und Musikkulturen als maßgebliche Felder der Globalisierung in Themenausstellungen im deutschsprachigen Raum Europas.....	80
---	----

4	Kuratorische Aneignung von Kinokulturen in globalen Kontexten..	81
---	---	----

4.1	Einführende Überlegungen zur Ausrichtung des Kapitels und zur anvisierten Aneignungspraxis.....	81
-----	--	----

4.2	<i>The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989</i> , ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe (2011/2012).....	85
-----	---	----

4.2.1	Einführung in die Ausstellung und die Teilsektion zum Kino.....	85
-------	--	----

4.2.2	Mediale Präsentationsformen: Monitore und Projektion in der Ausstellung – Remediationsprozesse und transkulturelles Wiederaufleben des Monitors...	90
-------	--	----

INHALT

4.2.3	Szenografie der Arbeiten aus der Teilsektion im Ausstellungsraum: (De)Konstruktion von Hierarchien globaler Kinokulturen.....	95
4.2.4	Kuratorische Diskurse: Das globale Kunstsystem – Aneignung des globalisierten Kinos über das „Imaginäre“ und die „Imagination“ (Édouard Glissant).....	98
4.2.5	Schlüsselexponate im Fokus: Das Imaginäre als narrative, ästhetische und installative Schnittstelle..	107
4.2.6	Knotenpunkte der expositorischen Verflechtungen: Referenzen auf das Imaginäre der Globalisierung...	121
4.3	<i>Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie,</i> Edith-Ruß-Haus, Oldenburg (2010/2011).....	122
4.3.1	Einführung in die Ausstellung und die kinematografischen Exponate.....	122
4.3.2	Mediale Präsentationsformen: Monitore und ihre installativen Effekte.....	127
4.3.3	Szenografie der anvisierten Arbeiten im Ausstellungsraum und Verbindungslinien von Performativität, Imagination und Aneignung.....	129
4.3.4	Kuratorische Diskurse: Die Kulturtechnik des Kopierens als transkulturelle Aneignung und die Imagination eines nicht westlichen Kinos.....	131
4.3.5	Schlüsselexponate im Fokus: Aneignung des Kinematografischen durch filmische Imaginationen.....	137

INHALT

4.4	Diskurse der Themenausstellungen als Ausblicke auf Globalisierung: Legitimationsstrategien gegen Ethnozentrismus-Vorwürfe zwischen umfassenden und partikularen Ansätzen.....	145
4.5	Knotenpunkte der expositorischen Verflechtungen: Aneignung des Imaginären der Globalisierung.....	150
5	Kuratorische Aneignung von Musikkulturen in globalen Kontexten.....	155
5.1	Einführende Überlegungen zur Ausrichtung des Kapitels und zur anvisierten Aneignungspraxis.....	155
5.2	<i>ECM – Eine kulturelle Archäologie</i> , Haus der Kunst, München (2012/2013).....	156
5.2.1	Einführung in die Ausstellung.....	156
5.2.2	Kuratorische Diskurse: Jazz und Weltmusik als transkulturelle Hybride - Musikkulturen zwischen lokalen und globalen, physischen und imaginären Räumen.....	160
5.2.3	Schlüsselexponat im Fokus: The Otolith Group, <i>People to be Resembling</i> (2012).....	165
5.2.4	Knotenpunkte der expositorischen Verflechtungen: Imagination von imaginären Räumen.....	172
5.3	<i>Fremd & Eigen</i> , Galerie im Taxispalais, Innsbruck (2013).....	173
5.3.1	Einführung in die Ausstellung.....	173

INHALT

5.3.2	Kuratorische Diskurse: Das Fremde in der eigenen Kultur oder eine <i>difference within</i>	175
5.3.3	Schlüsselexponat im Fokus: Anna Witt, <i>Rap vom Rand</i> (2009).....	178
5.4	Ausstellungsdiskurse als Ausblicke auf Globalisierung: Bedeutung von kultureller und sozialer Differenz als „Intense Proximity“ (Okwui Enwezor) mit Effekten in fremden und eigenen Kulturen.....	181
5.5	Knotenpunkte der expositorischen Verflechtungen: Imagination in imaginären Räumen – Aneignung von Differenz und transkulturellen Verbindungslinien der Globalisierung.....	192

TEIL 2

	Ausstellungen als imaginäre Räume.....	196
6	Skizze einer raumtheoretischen Erweiterung: Ausgangspunkt für ein breiteres Methodenspektrum bei transkulturellen Ausstellungsanalysen.....	197
6.1	Kursorischer Blick auf relevante raumtheoretische Diskurse.....	197
6.1.1	Konzepte physischer und diskursiver Ausstellungsräume in Museum Studies und Kulturwissenschaften.....	197

INHALT

6.1.2	Konzepte fluiden und imaginären Räume der Kulturanthropologie: Arjun Appadurais Raumkonzept der <i>-scapes</i> innerhalb transdisziplinärer Kontexte.....	200
6.2	Erweiterungsvorschlag expositorischer Raumkonzepte: Ausstellungen als Imaginationsräume in kuratorischen Sphären der Exhibitionscares.....	209
6.3	Ausblicke: Potential des Entwurfs für transdisziplinäre Ausstellungsbetrachtungen.....	216
7	Resümee.....	224
7.1	Die Ergebnisse der Studie.....	224
7.2	Effekte und Affekte von Kontakt: Ausstellungen als Imaginationsräume eines Globalismus der Ferne und Nähe.....	236
	Literaturverzeichnis.....	242
	Abbildungsverzeichnis.....	274
	Abbildungen.....	278

Dank

Diese Veröffentlichung beinhaltet die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im April 2016 im Fach Kunstgeschichte an der Universität zu Köln eingereicht habe. Die Defensio fand am 7. Juli 2016 statt. An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während der Promotion unterstützt und motiviert haben.

Mein besonderer Dank gilt meinen drei GutachterInnen: Prof. Dr. Ursula Frohne hat als Erstgutachterin mein Projekt von der anfänglichen Themensammlung bis zur Abgabe mit vielen anregenden Gesprächen, wertvollen Rückmeldungen und Inspirationen begleitet. Ebenso danke ich Prof. Dr. Birgit Mersmann für ihre große Gesprächsbereitschaft und die zahlreichen konstruktiven Anmerkungen. Auch Prof. Dr. Gregor Stemmrich bin ich dankbar für seine fachliche und motivatorische Unterstützung in seinen Sprechstunden, beim Colloquium und bei einer gemeinsamen Exkursion nach St. Petersburg.

Der wissenschaftliche Austausch im DoktorandInnenkolloquium und mit den ehemaligen KollegInnen am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln sowie im Colloquium von Prof. Dr. Stemmrich an der Freien Universität Berlin hat maßgeblich zur Entwicklung meiner Arbeit beigetragen. Die interdisziplinären Diskussionen in der gemeinsam mit Dr. Stefanie Stallschus initiierten Kölner Promotionsarbeitsgruppe und in der von Stephanie Sarah Lauke organisierten Arbeitsgruppe an der Kunsthochschule für Medien in Köln haben gleichermaßen den Blick über den fachdisziplinären Tellerrand als auch die Schärfung meines Themenzuschnitts gefördert.

Die Diskussionen über den theoretischen Horizont meiner Doktorarbeit bei der Herbstakademie *Global Studies – Die Frage nach dem Kunstbegriff* (2011) im Rahmen von GAM – Global Art and the Museum am ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und bei der Konferenz *Arts With(out) Borders* (2013) an der Universität Bern haben mir neue Forschungsperspektiven eröffnet. Auch der wissenschaftliche Austausch in der AG *Kunstproduktion und Kunsttheorie im Zeichen Globaler Migration* des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. hat nachhaltig Spuren in meinen Argumentationslinien hinterlassen.

Ohne die großzügige Bereitstellung von Informationen und von Bildmaterial wäre die Erstellung dieser Studie nicht möglich gewesen: Mein Dank gilt dem ZKM in Karlsruhe, insbesondere den KuratorInnen Dr. Andrea Buddensieg und Jacob Birken sowie Regina Hock und Felix Mittelberger. Außerdem bedanke ich mich beim Edith-Ruß-Haus für Medienkunst in

Oldenburg, vor allem bei der ehemaligen Direktorin Dr. Sabine Himmelsbach, bei Dr. Ingmar Lähnemann, Juliane Goldbeck und Ulrich Kreienbrink. Dem Haus der Kunst in München sei ebenfalls gedankt für Materialien und Informationen zur *ECM*-Ausstellung, hierbei vor allem Markus Müller, Iris Ludwig und Dr. Elena Heitsch. Nicht zuletzt geht mein Dank an das Taxispalais in Innsbruck und an die KuratorInnen Lotte Dinse und Dr. Jürgen Tabor sowie an Dr. Lena Nievers.

Für die Bereitstellung von Bildern, Materialien und Informationen möchte ich ebenso folgenden Personen und Institutionen danken: Bani Abidi, Martin Brand, Manthia Diawara, Doug Fishbone, Galerie Boers-Li Gallery in Peking und New York, Galerie carlier | gebauer in Berlin, Galerie Experimentier in Kalkutta, Galerie Stevenson in Kapstadt und Johannesburg, Galerie Tanja Wagner in Berlin, Galerie Yossi Milo in New York, Steffen Harms, Pieter Hugo, Rainer Iglar, K'a yelem Productions, LUX, Roberto Masotti, Claire Pan, Zhang Peili, Wilfried Petzi, Elodie Pong, Jin Shi, The Otolith Group, Franz Wamhof, Anna Witt und Ming Wong.

Den Mitarbeitenden der Kunst- und Museumsbibliothek Köln, der Bibliothek der Kunsthochschule für Medien Köln und der Staatsbibliothek Berlin danke ich für die Bereitstellung der umfänglichen internationalen Forschungsliteratur, die in dieses Projekt eingeflossen ist.

Viele weitere Menschen haben mit wertvollen Anregungen, mit ihrer Aufgeschlossenheit für wissenschaftlichen Austausch oder auch mit emotionaler Unterstützung und Motivierung zum Gelingen meines Dissertationsvorhabens beigetragen: vor allem Dr. Sven Arnold, Pauline Bachmann, Dr. Judith Bihr, Dr. Alexandra Bruchmann, Dr. Cathrine Bublatzky, Dorothee Emsel, Birgit Eusterschulte, Barbara Greeß, Katja Günther, Dr. Ruth Heftrig, Prof. Dr. Katja Hoffmann, Prof. Dr. Birgit Hopfener, Corinna Kühn, Kerstin Meincke, Dr. Katharina Neuburger, Dr. Ruth Reiche, Judith Rewer, Dr. Kerstin Schankweiler, Katharina Schmitt, Stefanie Schrank, Kathleen Schröter, Julia Sprügel, Nicole Vennemann, Prof. Dr. Andrew Weiner, Paul Willemsen und Klaus-Peter Winter.

Insbesondere meinen Eltern möchte ich sehr herzlich für ihre vielfältige Unterstützung von Anfang bis Ende meiner Doktorarbeit danken. Abschließend danke ich Peter von Herzen für seine Anteilnahme und Bestärkung, meine Publikation abzuschließen und neue Perspektiven einzunehmen. Jedem Ende eines Projekts folgt der Zauber eines neuen Anfangs.

1 Einleitung

Das Dissertationsprojekt widmet sich Ausstellungen mit zeitgenössischer Kunst vor dem Themenhorizont der Globalisierung. Dieses Phänomen hat als maßgeblicher politischer, sozialer und kultureller Transformationsprozess der Gegenwart Effekte auf alle Bereiche gesellschaftlichen Lebens, so auch auf den Kunstbetrieb. Insbesondere in Hinblick auf die kuratorische Praxis sind hierbei einschneidende Veränderungen zu beobachten. Deren Standorte, Netzwerke beteiligter AkteurInnen sowie die kulturelle Reichweite der exponierten Kunst und Inhalte wurden erheblich erweitert: Entsprechend haben sich Ausstellungen räumlich über die etablierten Städte hinaus auf neue Domizile ausgedehnt. Insbesondere Biennalen haben sich vervielfacht und werden heute auf allen Kontinenten, auch in den früheren „Peripherien“, veranstaltet. Gleichmaßen haben sich die Netzwerke der VeranstalterInnen wie KuratorInnen und KünstlerInnen kulturell ausgeweitet. Darüber hinaus wurden die expositorischen Selektionskriterien kulturell und geopolitisch erweitert.

Nachdem in den 1990er Jahren zuerst Großausstellungen wie Biennalen weltweit verflochtene Kunst in kuratorischen Kontexten sichtbar gemacht haben, ist die Präsentation so genannter globaler Kunst mittlerweile im internationalen Ausstellungsfeld etabliert und euro-amerikanische wie auch Museen auf anderen Kontinenten präsentieren zeitgenössische Kunstproduktion von KünstlerInnen aus aller Welt. Dabei werden nicht-westliche Kunstpositionen meist implizit in den Exponatreihen integriert, ohne deren globale Verflechtungen näher auszuleuchten. Diese Verbindungen der künstlerischen Positionen sowie die weitreichenden Folgen der kuratorischen Expansionsentwicklungen, die zu der Sichtbarkeit einer solchen „globalen Kunst“ beigetragen haben, werden hingegen erst seit den letzten Jahren im Format der Thementausstellung detailliert aufgearbeitet.

Im Rahmen ihrer Auseinandersetzung fungieren Themenausstellungen oder *research exhibitions*¹, wie sie in transnationalen Forschungszusammenhängen genannt werden, als multidisziplinäre Reflexionsinstrumente. Sie bringen unterschiedliche Felder in Dialog, indem sie künstlerische Reflexion und Praxis mit wissenschaftlichen, politischen und kulturellen Perspektiven zusammenführen. In der vorliegenden Studie lote ich diesen multiperspektivischen Mehrwert des expositorischen Formats aus.

Aufgrund der Relevanz solcher kuratorischer Explorationen sowohl für Museen und deren Ausstellungspraxis als auch für die Wissenschaft und deren Forschung stehen entsprechende Themenausstellungen im Mittelpunkt meiner Dissertation. Vor diesem Hintergrund lautet die Fragestellung: Welche Zugänge bieten die Themenausstellungen zur Annäherung an Globalisierung als einen maßgeblichen Transformationsprozess der Gegenwart? Daran schließt sich die Überlegung an, welche Felder der kulturellen Globalisierung sie dabei vorrangig in den Blick nehmen. Außerdem ist zu eruieren, auf welche Weise die kuratorische Aneignung von globalen Bildkulturen mittels der zeitgenössischen Kunst erfolgt.

Für diese Erkundung habe ich vier Ausstellungen als thematisch verwandte Gruppe ausgewählt, die in den Jahren 2010 bis 2013 die globalen Verflechtungen der exponierten euro-amerikanischen sowie nicht-westlichen Kunst und darüber hinaus das Phänomen der Globalisierung an sich zum Thema innerhalb des deutschsprachigen Ausstellungsbetriebs in Europa gemacht haben. Zu diesen Fallbeispielen zählt *Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie*, Edith-Ruß-Haus, Oldenburg (2010/2011), die sich mit der Kulturtechnik des Kopierens in inter- und transkultureller Perspektive auseinandergesetzt hat. Das zweite Projekt, *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989*, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie,

¹ Entsprechende wichtige terminologische Auslegungen von *research exhibitions* haben insbesondere T. J. Demos und Simon Sheikh vorgenommen: Demos, 2011; Sheikh; 2012.

Karlsruhe (2011/2012), hat das globale Kunstsystem und die Kunstproduktion als Effekte von Globalisierung in vielfältigen kulturellen Feldern untersucht.² Als drittes Beispiel hat *ECM – Eine kulturelle Archäologie*, Haus der Kunst, München (2012/2013), das dort ansässige Jazzlabel ECM (Edition of Contemporary Music) als lokalen Mikrokosmos für globale Verflechtungen hybrider musikalischer und visueller Kulturen vorgestellt.³ Die vierte ausgewählte Thementausstellung, *Fremd & Eigen*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (2013), hat in zeitgenössischen Kunstpositionen das Fremde in der eigenen Kultur – als *difference within* – erkundet.⁴

Im Zeitraum der letzten fünf Jahre, den ich als Gegenwartsbezug abgesteckt habe und vor einem historischen Diskurszusammenhang und relevanten Ausstellungsgenealogien seit den 1990er Jahren diskutiere, sind die genannten Projekte die einzigen themenrelevanten Beispiele im deutschsprachigen Raum. Zwar integrieren derzeit auch andere Thementausstellungen zunehmend nicht-westliche Kunst, jedoch nicht ausschließlich, beziehungsweise nicht unbedingt entsprechend umfangreich. Vielmehr wird sie dort implizit in die Exponatliste eingegliedert und nicht näher beleuchtet. Das Besondere der hier untersuchten Projekte ist, dass sie in der Bandbreite der präsentierten Kunst Biennalen ähneln, wobei sich Letztere jedoch eher in offener gehaltenen Mottos oder assoziativen Vorstellungen einem Themenkomplex nähern und sich damit von den Thementausstellungen unterscheiden. Es geht im Format der Großausstellungen wie Biennalen als „unstable institution“⁵ weniger um Diskursivierung und Aufarbeitung wie in etablierten Museen, sondern vielmehr um direkte Sichtbarmachung. Insofern stellen die von mir anvisierten themenbezogenen Projekte in der Kombination ihrer Exponatselektion und ihrer Themenexploration eine Art

² Siehe Belting/Buddensieg/Weibel, 2013.

³ Siehe Enwezor/Müller, 2012.

⁴ Siehe Ermacora/Dinse/Tabor, 2013.

⁵ Das Zitat ist der Titel der Publikation: Basualdo, 2003.

Sonderfall oder Schnittstelle zwischen verschiedenen „Gattungen“ im kuratorischen Feld der zeitgenössischen Kunst dar. Die Ergebnisse meiner Untersuchung sind insofern spezifisch für die kuratorische Form der Themenausstellung über Kunst und Globalisierung, aber darüber hinaus auch in vielen übergreifenden Aspekten anschlussfähig für eine Vielzahl von Ausstellungsprojekten der Gegenwart.

Die Dissertation verortet sich im Diskursfeld von Globalisierung, Ausstellungen „globaler Kunst“ und globalisierten Medien. Diesem Feld nähere ich mich mit einer globalen Fallstudie, die im Sinne Roland Robertsons „glocalization“⁶ lokale, kulturell und historisch spezifische Fälle beleuchtet – dies jedoch vor globalem Hintergrund. Um daran anzuschließen, wähle ich für die Studie bewusst den kulturellen und geopolitischen Rahmen der deutschsprachigen Region in Europa, in dem ich selbst als Forschende verortet bin. Davon ausgehend bewegt sich die Untersuchung in Analogie zum anvisierten Phänomen eines lokal verorteten und sich gleichzeitig zunehmend weltweit ausdehnenden Ausstellungsbetriebs in einem konzeptionellen Spannungsfeld zwischen lokaler kuratorischer Praxis und globalen Diskursen.

Eine zentrale Prämisse ist dabei das Verständnis von Ausstellungen als maßgebliche Vermittlungsinstanzen zeitgenössischer Kunst.⁷ Ausstellungen werden zudem als dispositive Anordnungen aufgefasst⁸, die Konzepte von Kunst und Kulturen diskursivieren. Kuratorische Projekte werden in diesem Zusammenhang als Seismografen kultureller Veränderungen verstanden.⁹ Dabei sind Massenmedien – neben der Migration – wesentliche

⁶ Den Begriff hat Robertson im gleichnamigen Buch kreiert und bekannt gemacht: Robertson, 1995.

⁷ Vgl. Greenberg/Ferguson/Nairne, 1996 und Filipovic/van Hal/Øvstebø, 2010.

⁸ Vgl. Foucault, 1973 und 1978; Deleuze, 1986; Bennett, 1995; Bal, 1996 sowie neuere Forschungen bei Hoffmann, 2013 und Koch, 2016.

⁹ Siehe Bal, 2006.

Triebfedern für transformierende Globalisierungs- und Vernetzungsprozesse.¹⁰ Die Medien der Massenkommunikation wie Film, Video und Sound(re)produktion werden dementsprechend als wichtige und gleichermaßen exemplarische Elemente von Globalisierung betrachtet. Auch in den ausgewählten Fallbeispielen erfährt die Rolle der Massen- und Unterhaltungsmedien eine besondere Gewichtung. Anhand künstlerischer Bewegtbildarbeiten und Fotografie steht in dieser Studie die kuratorische Auseinandersetzung mit globalen Kino- und Musikkulturen im Mittelpunkt. Darunter verstehe ich cineastische Strömungen eines „world cinema“¹¹, wie beispielsweise *Nollywood* oder *Ghallywood* aus Afrika, die in westlichen Kontexten meist unsichtbar neben den hauptsächlich beachteten Hollywoodproduktionen stehen. Solche Kinokulturen werden in den anvisierten Ausstellungen jedoch in den Vordergrund gestellt.

Bei der „world music“¹² geht es in den Fallbeispielen um hybride Phänomene wie Jazz oder Hip Hop, die in transkulturellen Prozessen entstehen. Sie alle sind Teil der populären Kulturen und dabei charakteristisch sowohl für Prozesse von Homogenisierung und kultureller Differenz als auch für transkulturelle Effekte an den Schnittstellen von Austauschverhältnissen und Wechselwirkungen in globalen Zusammenhängen der Gegenwart.

Auf dieser Basis untersuche ich die vier Fallbeispiele vor allem in Hinblick auf die von ihnen eröffneten Zugänge zu Globalisierung sowie auf die Art und Weise der kuratorischen Aneignung dieses Phänomens. Auf unterschiedlichen Analyseebenen werden dabei jeweils differenzierte Fragen verfolgt: Welche Gründe liegen der Wahl medialer Präsentationsformen

¹⁰ Vgl. Appadurai, 1996 und 2001.

¹¹ Der Begriff ist in folgender Publikation eingeführt und kontextualisiert: Dennison/Lim, 2006.

¹² Diesen Terminus verwenden und definieren u.a.: Schaefer, 1987; Baumann, 1992 sowie Erlmann, 1995.

zugrunde und was ist ihr Sinngehalt in transkultureller Dimension – betrachtet zwischen medienwissenschaftlichen und anthropologischen Fragestellungen? Welche Bedeutung konstruieren die szenografischen Anordnungen als Diskursbeiträge in den Ausstellungen im Verhältnis zum Ausstellungstopos? Welche Aussagen formieren die Ausstellungskonzepte über ihr hauptsächliches Sujet, die Globalisierung, und, spezifischer, über globale Bild- und Medienkulturen? Welche transdisziplinären Diskurse greifen sie dabei auf? Zudem betrachte ich anhand ausgewählter Schlüssel-exponate, welche Bedeutung die künstlerischen Arbeiten als Einzelwerke auf narrativer, ästhetischer und installativer Ebene konstruieren und wie sie sich zum jeweiligen Ausstellungskonzept und dem Gesamtkontext der Schau verhalten.

Das Hauptziel des Dissertationsprojekts liegt darin, Globalisierung in ihrer schwer zugänglichen Komplexität, in der Vielschichtigkeit ihrer Effekte und in ihrer transkulturellen Dimension aus einem partikularen Blickwinkel über die Vermittlungsebenen der Ausstellungen und der darin exponierten Kunst mehr zu verstehen und damit – im Verhältnis zu im Forschungsmainstream dominanten Globalisierungsdiskursen aus anderen Disziplinen – einen alternativen mikroanalytischen Zugang zum Globalisierungsphänomen zu eröffnen. Ein weiteres Ziel liegt darin, über das Problem des oftmals in der Forschungsliteratur geäußerten Ethnozentrismus-Vorwurfs an westliche Ausstellungen¹³ aus einer alternativen Perspektive nachzudenken. Gleiches gilt für den Aspekt der Relationalität von Lokalem und Globalem, von Nähe und Ferne, die in transdisziplinären Globalisierungsdiskursen sowie ebenfalls in meinem Projekt eine wichtige Rolle spielt. Dieses Spannungsverhältnis reflektiere ich für die kuratorische Praxis in Europa vor dem Horizont global geführter Diskurse und Kunst mit globaler Reichweite. Dabei geht es auch darum, einen blinden Fleck in den

¹³ Vgl. die viel rezipierten Argumentationen hierzu von: Mosquera, 1992 und Ferguson/Greenberg/Nairne, 2005.

verbreitetsten Diskursen bezüglich kultureller Differenz zu thematisieren und die bestehenden Debatten zu erweitern. Diese Kontexte sowie meine Vorgehensweise zur Positionierung und Analyse meiner Fallbeispiele in den relevanten Forschungsdiskursen lege ich in den nächsten zwei Kapiteln dar.

2 Verortung in transdisziplinären Forschungsfeldern

2.1 Positionierung im Forschungsstand

Der Forschungsstand zum Dissertationsthema lässt sich vor allem durch entscheidende Forschungsdesiderate kennzeichnen. Das Projekt markiert solche Lücken und füllt sie zumindest teilweise mit neuen Ergebnissen. Von den vier anvisierten Fallbeispielen hat einzig die Ausstellung *The Global Contemporary* Resonanz in der Forschungsliteratur gefunden. Diese Aufmerksamkeit liegt wahrscheinlich an der internationalen Bekanntheit der Institution des ZKM, des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Vielzählige englischsprachige und damit über den deutschsprachigen Raum hinaus rezipierbare Publikationen dieser Institution haben mit Beiträgen zahlreicher GastautorInnen selbst zur Diskursivierung des kuratorischen Projekts beigetragen. Sie entstanden im Rahmen des mehrjährigen ZKM-Forschungsprojekts *Global Art and the Museum* von Hans Belting und Peter Weibel, in dessen Kontext auch die Ausstellung realisiert wurde.

Zu den Veröffentlichungen zählen Bände mit Themenstellungen, die für die kontroversen Debatten um Kunst, Museen und Globalisierung gleichermaßen relevant sind: *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*¹, *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*², *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*³ und der Ausstellungskatalog *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*⁴. Dieser nachträglich publizierte Sammelband umfasst neben einer Ausstellungsdokumentation Aufsätze zu

¹ Siehe Weibel/Buddensieg, 2007.

² Siehe Belting/Buddensieg, 2009.

³ Siehe Belting/Birken/Buddensieg/Weibel, 2011.

⁴ Siehe Belting/Buddensieg/Weibel, 2013.

AkteurInnen, Institutionen, Themen und Regionen eines globalisierten Kunstsystems. Der Katalog beinhaltet neben dem dokumentarischen Teil zum Ausstellungsprojekt wissenschaftliche Beiträge von internationalen ExpertInnen zu dieser Thematik: etwa von Jean-Hubert Martin, Gerardo Mosquera und Patrick D. Flores aus kuratorischer Perspektive, von Terry Smith, John Clark, Birgit Mersmann und anderen AutorInnen mit vorrangig kunsthistorischen Herangehensweisen. Außerdem sind Aufsätze von Thomas Fillitz und Thomas Hauschild mit anthropologischen Ansätzen und nicht zuletzt ein Beitrag von Raqs Media Collective aus gleichermaßen künstlerischer wie auch transdisziplinärer Perspektive vertreten. Die transdisziplinären Verbindungslinien ziehen sich somit durch die editorische Zusammenstellung, finden sich aber auch in fast allen Einzelbeiträgen des Sammelbands.⁵

Externe Publikationen haben die ZKM-Schau unter anderem in ihrer ausgedehnten politisch-kulturellen Kontextualisierung der gegenwärtigen globalen Kunstproduktion als wichtiges Projekt hervorgehoben.⁶ Kritische Stimmen haben sich vor allem auf den weiten Blickwinkel der Ausstellung bezogen und ihr universalistische Tendenzen unterstellt. Am ausführlichsten hat Terry Smith das Projekt untersucht und anhand der Analyse der kuratorischen Umsetzung folgendes Fazit gezogen: *The Global Contemporary* „pushes the exhibition as a whole dangerously toward a general idea of ‚global art.‘ [...] It is difficult for a view from one place in Europe to avoid becoming The View from Europe.“⁷ Dabei bezieht er sich kritisch auch auf den historisch einschränkenden Zuschnitt auf das Zeitgenössische. Eine ähnliche Kritik äußern Michaela Ott⁸ und Christian Kravagna⁹ zum titulierten Konzept eines „global contemporary“, das in ihren Augen von einem

⁵ Siehe Belting/Buddensieg/Weibel, 2013.

⁶ Vgl. Wood, 2013.

⁷ Smith, 2012, S. 167.

⁸ Vgl. Ott, 2013, S. 100-109.

⁹ Vgl. Kravagna 2013, S. 110-131.

westlichen, eindimensionalen Ausgangspunkt 1989 aus gedacht und als enthistorisierende und entpolitisierende Verallgemeinerung isoliert werde. So bezeichnet auch Andrew Weiner das Konzept oder vielmehr den Kunstbegriff eines „global contemporary“ als ein „false universal“, das die ideologische Verbindung des Zeitgenössischen und des Globalen als absolut gesetzte Kategorien in vermeintlich unumgänglicher Abhängigkeit voneinander suggeriere.¹⁰

Kerstin Winking hat eine von ihr diagnostizierte Leerstelle subversiver und globalisierungskritischer Kunstpositionen im zusammengeführten „global contemporary“ der Schau als einseitige Affirmation kritisiert:

The accent in 'The Global Contemporary' lies on the work of artists who accept the conditions of global art and a globalised world; their most frequently employed and perhaps only weapon against it is irony. As a result, in this exhibition global art looks like fun more than anything else. Any serious attempt to militate against the effects that global politics has on the lives of non-conformist artists and like-minded thinkers has difficulty prevailing in this setting.¹¹

Diese pauschalisierte Einschätzung kann in Bezug zu meinen konkreten Exponatanalysen in Kapitel 4 kritisch hinterfragt werden. Dennoch und nicht zuletzt aufgrund solcher kontroversen Reaktionen und damit nicht zuletzt bezeugter Relevanz fand Beltings Konzept eines „global contemporary“ Eingang in den Diskurs wichtiger transnationaler Ansätze zu einer „globalen Kunst“. Birgit Mersmann ordnet seine wegweisende Positionierung innerhalb der internationalen Forschungslandschaft folgendermaßen ein:

¹⁰ Siehe Weiner, 2013.

¹¹ Winking, 2012, S. 625.

German academia is among the forerunners in forming art history as a discipline of global scope. The topic of ‚global art‘ and its relation to art history was first introduced by the German art historian Hans Belting. It was defined from a specific focal point, namely, the relation between ‚Global Art and the Museum‘.¹²

Hinsichtlich fachdisziplinärer Diskurse diagnostiziert Mersmann dabei ein Hauptproblem dieses gegenwartsbezogenen Konzepts: „One of the main problems is the conflict between the pronounced contemporary definition of global art and the historical dimension of art history as an academic discipline.“¹³ Darüber hinaus hat sie das Konstrukt eines „global contemporary“ auch in erweiterten Kontexten bildwissenschaftlicher Fragestellungen und transkultureller Herangehensweisen diskutiert und verortet.¹⁴

Belting selbst grenzt sein Verständnis von „global art“ als zeitgenössischer globaler Kunstproduktion dezidiert von den Begriffen der „Weltkunst“ oder „world art“¹⁵ ab, die in der Tradition kolonialer Weltausstellungen und damit verbundener imperialer Bewertungen von Kunstproduktion stehen¹⁶. Davor hat James Elkins als einer der ersten Kunsthistoriker „global art“ im Kontext einer kontrovers diskutierten globalen Kunstgeschichte ausgelotet.¹⁷ Dabei stellt er Fragen nach der Reichweite von Forschungsgegenständen und Methoden zu deren Exploration, die Inhalt

¹² Mersmann, 2014, S. 255. Die Autorin bezieht sich mit der Charakterisierung des Schwerpunktes von Beltings Konzepts auf dessen gleichnamiges Forschungsprojekt *Global Art and the Museum*, das auch den inhaltlichen und institutionellen Rahmen für die in meiner Studie anvisierte Ausstellung *The Global Contemporary* bildete.

¹³ Mersmann, 2014, S. 255.

¹⁴ Vgl. Mersmann, 2014, S. 255-256. Siehe auch die thematisch verwandte Publikation von Birgit Mersmann zu ihrer konzeptionellen Anbindung transkultureller Prozesse, hier genauer von *transculturation* an Ansätze von kultureller Übersetzung: Mersmann, 2013b, S. 405-424.

¹⁵ Vgl. zu der Positionierung dieses Terminus v.a. folgende viel beachtete Publikationen: Summers, 2003; Hoffmann, 2003 und Zijlmans, 2008.

¹⁶ Vgl. Belting/Buddensieg, 2009.

¹⁷ Siehe Elkins, 2007.

einer weit reichenden transnationalen Debatte über Notwendigkeiten und Problematiken eines solchen erweiterten Kunstbegriffs von „globaler Kunst“ sind¹⁸. Terry Smith spricht von „world currents“¹⁹, die eine solche „contemporary art“ in seinen Augen ausmachen: „remodernist, retro-sensationalist, and spectacularist tendencies“²⁰. Sie verbleiben in ihren Referenzen – nicht zuletzt auf die westliche Moderne – jedoch stark einer traditionellen Kunstvorstellung verhaftet. Einen verbindlichen Konsens darüber, was genau Kunst im globalen Kontext ausmache und wie sie zu benennen sei, gibt es bisher in der transnationalen Forschung nicht. Auch wenn diese Fragen nach der Definition von Kunstbegriffen nicht explizit Thema meiner Dissertation sind, spielen sie doch in die Diskussionen um Ausstellungen mit global verflochtener Kunst hinein. Terminologisch bleibe ich dabei bei dem eingeführten Terminus „zeitgenössischer Kunst“, den ich hier allerdings als „global verflochten“ verstehe.

Die anderen kuratorischen Fallbeispiele haben bisher keinen Widerhall in der Forschungsliteratur gefunden. Dies mag im Fall des Edith-Ruß-Hauses daran liegen, dass es sich um eine vergleichsweise kleine Institution handelt, die zudem auch keinen Katalog produzieren konnte. Diese editorische Leerstelle konnte auch durch eine Kooperation mit dem Goethe-Institut Hongkong nicht gefüllt werden, mit dem als ursprünglichem Projektinitiator gemeinsam mit internationalen ExpertInnen aus Wissenschaft und Kunst das Ausstellungskonzept erstellt wurde. In Hongkong wurde die Schau in leicht adaptierter Version ebenfalls präsentiert. Die fehlende schriftliche Ausstellungsdocumentation in Oldenburg mag wiederum auch in anderen Prioritätensetzungen begründet sein. Denn verfolgt man das weitere Ausstellungsprogramm seit 2011, dann wird deutlich, dass die

¹⁸ Vgl. hierzu die wichtigen Veröffentlichungen: Elkins, 2010; Bruhn/Juneja/Werner, 2012 sowie Globalismus/Globalism, 2013.

¹⁹ Dies ist der Titel seiner Publikation: Smith, 2011.

²⁰ Smith, 2011, S. 34.

Frage der kulturellen Globalisierung in der spezialisierten Medienkunst-Institution neben der fokussierten medialen Globalisierung immer noch eine marginale Rolle spielt.

Doch auch ein so renommierter Kurator wie Okwui Enwezor hat als neuer Direktor des Hauses der Kunst dort mit seiner ersten selbst kuratierten und damit bewusst als programmatischen Auftakt platzierten Ausstellung über das Musiklabel ECM keine wissenschaftliche Bearbeitung erfahren, obwohl er einen aufwändigen Katalog publiziert hat.²¹ Aus den einschlägigen Kurzrezensionen in der Presse, die bei meiner Fragestellung nicht weiter relevant sind, ist im Diskurs-Zusammenhang der vorliegenden Studie vor allem die ausführlichere Rezension von Dominik Müller in der Zeitschrift *Frieze d/e* zu erwähnen.

Darin kritisiert er, dass es

dieser Ausstellung nicht recht gelingen mag, ihren im Untertitel formulierten Anspruch auf eine „kulturelle Archäologie“ zu erfüllen – zu verengt bleibt der Fokus auf den Kosmos ECM, auf das spröde Coverdesign, das die Veröffentlichungen prägt, und eben auf Studioarbeit. An vielen Stellen vermisst man einen Blick darüber hinaus, nach links und rechts: eine konkrete Kontextualisierung in einer Geschichte und einem Umfeld, eine Einbettung in Diskurse, Gesellschaft und Geografien. So erfährt man weder etwas über den allgemeinen Stand von Jazz im Nachkriegsdeutschland oder gar die politischen Hoffnungen, die im postfaschistischen Europa auf die scheinbar hierarchielose Kakophonie von Ensemble-Improvisation projiziert wurden, noch über den konkreten Nährboden an der Isar.²²

²¹ Siehe Enwezor/Müller, 2012.

²² Müller, 2013, o. S. Das Zitat stammt von der Online-Ausgabe des Magazins.

Dieser Vorwurf der kuratorischen Verengung auf das ECM-Musiklabel unterstreicht Müller mit seinem zugespitzten Schlusssatz: „Was für das Label das Studio, ist für diese Ausstellung das Museum - eine Maschine zur Auratisierung.“²³ Wie in Kapitel 5 dargelegt wird, liegt in der Fokussierung auf einen Mikrokosmos aus meiner Sicht jedoch ein besonderer inhaltlicher Mehrwert, der in den diskursiven und ästhetischen Effekten der Ausstellung weit über eine einzelne lokale Institution hinaus weist und den eine klassische Überblicksschau, die Müller hier anspricht, nicht bieten kann.

In dem Katalog zur ECM-Ausstellung ist außerdem eine visuelle Dokumentation von den vielfältigen archivalischen und künstlerischen Exponaten arrangiert, welche in ihrer ästhetischen Inszenierung über eine rein dokumentarische Funktion hinausgeht, wie sie eher in traditioneller Weise im Ausstellungskatalog zum Fallbeispiel *Fremd & Eigen*²⁴ zu finden ist. Im Münchner Fall wird vielmehr die Ausstellung in fragmentarischen Schlaglichtern in Buchform aufgenommen und weitergeführt. Gleichmaßen greifen Essays von Enwezor, seinem Co-Kurator Markus Müller und von ausgewiesenen AutorInnen wie Diedrich Diederichsen die exponierten Ausstellungsnarrative in Schriftform auf und führen die partikuläre kuratorische Analyse der transkulturellen und genreübergreifenden Vernetzungen von Jazz, Kunst und visueller Kultur in globalen Zusammenhängen fort. Die dennoch ausbleibenden Reaktionen aus der Forschung könnten an dem thematischen Fokus auf Musikkulturen liegen, die im Kunstkontext noch immer ein Randthema darstellen mögen. Doch letztendlich sind diese Desiderate weniger die Ausnahme als die Regel und somit im Kunstbereich symptomatisch für eine systematische Leerstelle an fundierten Ausstellungsanalysen seitens der Kunstgeschichte. Demgegenüber steht eine viel größere Anzahl an kulturwissenschaftlichen Untersuchungen aus dem Feld

²³ Müller, 2013, o. S.

²⁴ Vgl. Ermacora/Dinse/Tabor, 2013.

der Museum Studies etwa zu historischen oder ethnologischen Museen und deren Dauerausstellungen wie temporären Expositionen.²⁵

Auch zu anderen Projekten, die sich wie die Fallbeispiele mit Globalisierungsprozessen auseinandersetzen, existieren bisher keine monografischen Studien. Sie werden lediglich in Überblicksdarstellungen erwähnt. T. J. Demos weist zu Recht darauf hin, dass *research exhibitions* als Orte der Globalisierung ein wesentliches Desiderat bei der kunsthistorischen Betrachtung und zur Untersuchung der Globalisierung und deren Effekte essentiell seien. Entsprechend betrachtet er ausgewählte kuratorische Beispiele eines kritischen Umgangs mit dem Phänomen unter dem Konzept einer „alter-globalization“.²⁶

Die entsprechenden Themenausstellungen stellt Annette Bhagwati in Beziehung zu regionalen Überblicksschauen.²⁷ Dabei wägt sie Vor- und Nachteile der jeweiligen kuratorischen Formate hinsichtlich kultureller Gleichberechtigung von KünstlerInnen versus Ethnisierungsproblematiken in regionalen Zuschnitten ab. Im Gegensatz zu der diagnostizierten „burden of representation“²⁸ äußern VertreterInnen aus so genannten Peripherien auch Kritik am themenzentrierten Ausstellungsformat²⁹, worauf ich in Kapitel 3.2.2 näher eingehe.

Die „survey exhibitions“ haben in der Forschung weitere Resonanz innerhalb von Überblicksdarstellungen im Zusammenhang mit Fragen nach zeitgenössischen Biennalen in Asien³⁰, vor allem aber in Hinblick auf historische Beispiele gefunden. So wurde die für folgende globale

²⁵ Vgl. beispielsweise diese wichtigen Sammelbände: Karp/Lavine, 1991; te Heesen/Lutz, 2005; Mutthenthaler/Wonisch, 2006 und nicht zuletzt Macdonald, 2011.

²⁶ Vgl. Demos, 2011.

²⁷ Vgl. Bhagwati, 2015.

²⁸ Mercer, 1990. Dies ist der Titel der Publikation.

²⁹ Vgl. Lam, 2009.

³⁰ Siehe Clark, 2010.

Kunstpräsentationen maßgebliche Schau *Magiciens de la terre* von 1989 im Centre Pompidou, auf deren eminente Bedeutung ich in Kapitel 3 näher eingehe, in einer Monografie der *afterall* Publikationsreihe *exhibition histories* aufgearbeitet.³¹ Zudem wurden kritische Analysen jüngerer internationaler Wanderausstellungen über „neue“ Kunstregionen publiziert wie zu *Indian Highway* (2008-2013), welche die KuratorInnen Julia Peyton-Jones und Hans Ulrich Obrist aus Europa initiiert und in der sie ein westlich geprägtes Bild indischer Kunst konstruiert haben.³² Zu Übersichtsausstellungen aus Asien existieren neben den genannten mehrere aktuelle Publikationen³³. So untersucht Franziska Koch in ihrer Monografie Ausstellungen chinesischer Kunst in China und im Westen seit den 1980er Jahren als diskursive Vermittlungsinstanzen zwischen Kunstbetrieb, wissenschaftlicher Sphäre und Kunstmarkt³⁴.

Detailanalysen zu zeitgenössischen Projekten im kuratorischen Format der Thementausstellung sind generell ein Forschungsdesiderat, die wenigen bisher existierenden Studien beziehen sich auf historische Beispiele. Dabei widmen sich vorhandene Monografien vor allem der Bearbeitung vergangener legendärer Projekte. So stellt Christian Rattemeyer in *Exhibiting the New Art. „Op losse Schroeven“ and „When Attitudes Become Form“* 1969 letzteres Projekt als berühmtes kuratorisches Experiment von Harald Szeemann von 1969 einem bis dato fast vergessenen und marginalisierten, konzeptionell jedoch ähnlich am Rande des Modells Thementausstellung operierenden Beispiel aus dem gleichen Jahr in den Niederlanden gegenüber.³⁵ Ebenso aus historischer Perspektive, aber mit postkolonialen Fragestellungen zu global verflochtener Kunst der Modernen hat sich etwa Viktoria

³¹ Siehe Steeds, 2013.

³² Siehe Bublatzky, 2011. Dieses Projekt diskutiere ich ebenfalls in größerer Breite in Kapitel 3.

³³ Siehe u.a. Mersmann, 2013, S. 282-290.

³⁴ Vgl. hierzu Koch, 2016 (im Druck).

³⁵ Siehe Rattemeyer, 2010.

Schmidt-Linsenhoff berühmten und unbekannten Fallbeispielen wie *Primitivism in 20th Century Art* (1984) und *Weltkulturen und moderne Kunst* (1972) in komparatistischer Lektüre gewidmet.³⁶

Über diese vereinzelt veröffentlichten hinaus steht jedoch die kuratorische Plattform von Ausstellungsserien wie Biennalen im Fokus aktueller Publikationen. Als wichtige und breit rezipierte Bände sind hierzu unter anderem Sammelbände wie *The Biennial Reader*³⁷ und *The Manifesta Decade*³⁸ zu nennen. Diese regelrecht zu Standardwerken avancierten Titel sind im Feld der *curatorial studies* entstanden und bilden somit derzeit typische fachdisziplinäre Themenverteilungen des Forschungsstands ab, bei dem detailliertere Ausstellungsbetrachtungen vor allem zu Biennalen hauptsächlich in diesem Kontext und auch in den Kulturwissenschaften wie Museum Studies, aber weniger in der Kunstgeschichte publiziert werden.

2.2 Terminologische Verortung von Schlüsselkonzepten der Untersuchung: das Imaginäre und Imagination als Aneignung in kuratorischen Imaginationsräumen

Die Schlüsselkonzepte meiner Untersuchung formieren sich in den folgenden Termini: das Imaginäre, Imagination, Aneignung und Imaginationsräume. Das Imaginäre lässt sich durch Imagination, einer Aneignungspraxis, in den Ausstellungen, die ich hier als Imaginationsräume auffasse, aufspüren. Für meinen Themenkomplex geht es dabei um das Imaginäre der Globalisierung, das durch die Imaginationspraxis in den kuratorischen Imaginationsräumen sichtbar wird. Die damit verbundenen Prozesse und

³⁶ Siehe Schmidt-Linsenhoff, 2002, S. 332-341.

³⁷ Siehe Filipovic/van Hal/Øvstebø, 2010.

³⁸ Siehe Vanderlinden/Filipovic, 2005.

Verbindungen zwischen den Begriffen untersuche ich anhand der Ausstellungsanalysen. Darauf aufbauend erörtere ich eine Argumentation, die sich aus sukzessive folgenden und miteinander vernetzten Einzelschritten in den Kapiteln 4, 5 und 6 entfaltet. An dieser Stelle skizziere ich die Schlüsselbegriffe jedoch bereits einführend im Kontext meiner Studie.

Die Ausstellung *The Global Contemporary*, welche in Kapitel 4.2 im Mittelpunkt steht, hat sich die Konzeption der Imagination und des Imaginären im Sinne Édouard Glissants³⁹ für die Charakterisierung globaler Kinokulturen angeeignet: „The imagination transforms the real worlds into worlds of collective pictures or ‚collective imaginaries,‘ to quote Édouard Glissant.”⁴⁰ Diese *imaginaries* sind Elemente des kulturellen Imaginären, das auch für diese Studie über die Kinokulturen hinaus relevant ist. Der Autor definiert diesen Terminus generell weit gefasst: „For Glissant the imaginary is all the ways a culture has of perceiving and conceiving of the world.”⁴¹ Die Auslegung entwickelt er – mit Abweichungen – in Anlehnung an das psychoanalytische Konzept Jacques Lacans und die darin erfolgte Separierung des Imaginären von der symbolischen Ordnung⁴². Außerdem rekurriert Glissant auf Jean-Paul Sartres Definition der Imagination als „irrealisierende“ Kraft des Bewusstseins und des Imaginären als ihrer Entsprechung im Denken.⁴³ Angesichts postkolonialer Relationen zwischen diasporischen Gemeinschaften schreibt er daraufhin dem anvisierten Konzept eine Schlüsselfunktion bei der kollektiven Identitätsbildung zu.⁴⁴ Diese Bewertung ist in den postkolonialen Diskurs der letzten Jahrzehnte eingegangen, indem das Imaginäre weithin, neben seiner Bedeutung für die

³⁹ Glissant, 1990 und 1997.

⁴⁰ Belting, 2013c, S. 341.

⁴¹ Glissant, 2010, S. XXII.

⁴² Siehe Lacan, 1973, S. 61-70; Schwieger Hiepko, 2009, S. 88-93.

⁴³ Sartre, 1986. Siehe auch Glissant, 2005, S. 79.

⁴⁴ Glissant, 1997, S. 248.

unbewusste Projektion bei der Konstruktion von Alterität, als Ressource für gemeinschaftliches Selbstverständnis eingeordnet wird.

Diese Vorstellung lässt sich mit Appadurais Überzeugung verbinden, die Imagination habe die Stoßkraft für die Bildung diasporischer Gemeinschaften über nationale und geografische Grenzen hinweg.⁴⁵ Diese Bedeutungszuschreibung steigert er in folgender Aussage noch: „The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order.“⁴⁶ In der Sozial- und Kulturanthropologie, die Appadurai prominent vertritt, wird die Imagination generell in seinem Sinne als soziale Praxis verstanden. Ich adaptiere dieses Konzept und seine anthropologischen Argumentationslinien für meine eigene Beweisführung, denn auch die von mir anvisierten Fallbeispiele explorieren im musealen Rahmen, wie eine „new global order“ für die Kunst aussehen könnte.

Die Imagination wird im Kontext meiner Untersuchung als eine Praxis der Aneignung verstanden. Aneignung verorte ich hierbei im Kontext der Diskurse um *appropriation*, die etwa Douglas Crimp⁴⁷ und andere nordamerikanische AutorInnen in poststrukturalistischen Zusammenhängen stark gemacht haben.⁴⁸ Dabei geht es nach Meinung der AutorInnen vor allem um die Betonung von Prozessen der Bedeutungskonstruktion und Veränderung im Akt des Adaptierens. Herkömmliche Vorstellungen eines reinen Kopierens von Originalinhalten gelten hierbei längst als überholt. Stefanie Stallschus fasst diese Auffassungen in Bezug zu künstlerischer Aneignung folgendermaßen zusammen:

⁴⁵ Siehe Appadurai, 1996.

⁴⁶ Appadurai, 1996, S. 31.

⁴⁷ Siehe Crimp, 1993.

⁴⁸ Siehe u.a. auch Barthes, 2010; Nelson, 2003, S. 160-173 für einen Überblick, außerdem Baxandall 1985; Clifford, 1988; Harvey, 1989 und Said, 1993. Für Details meiner terminologischen Auslotung: siehe Kapitel 4.3.

Die Verwendung von gefundenen Bildern oder Dingen ebenso wie das Zitieren aus den Massenmedien sind zentrale Phänomene in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Was die Collagen und Readymades der frühen Avantgarden, die seriellen Wiederholungen der Pop Art und die parodistischen Inszenierungen des Kitsches der Appropriation Art miteinander verbindet, ist die künstlerische Methode der Aneignung. Sie geht einher mit einer Kritik an den Verklärungen des Originären und Genialen im Diskurs über Kunst. Dadurch hat sie zur Aufwertung von künstlerischen Adaptionen beigetragen, die zuvor als Nachahmungen oder Epigontum nur selten Wertschätzung erfahren haben. Denn die Aneignung, die ein vordem Fremdes zu etwas Eigenem werden lässt, beinhaltet neben der Übernahme immer auch eine Abwandlung und Neukontextualisierung.⁴⁹

Diese Darlegung lässt sich auch auf Wahrnehmungs- und Aneignungsprozesse im Kontext nicht nur von KünstlerInnen, sondern auch von Ausstellungen übertragen. In meiner Arbeit fasse ich solche Aneignungsprozesse von AkteurInnen (KuratorInnen, KünstlerInnen und auch BesucherInnen) im Ausstellungsraum als Imagination auf. Diese Auslegung hängt mit den eingangs definierten Termini des Imaginären und eben der Imagination zusammen.

Das Imaginäre lässt sich durch Imagination (als Aneignung) in Ausstellungen als Imaginationsräume wahrnehmen. Diese Imaginationsräume bieten Potential für Imagination. Die einzelnen Räume sind nicht isoliert, vielmehr bewegen sie sich meiner Auffassung nach in einer imaginären kuratorischen Sphäre. Hierfür adaptiere ich Arjun Appadurais Konzept der

⁴⁹ Stallschus, 2010a, S. 265.

„-scapes“⁵⁰, die er folgendermaßen in Bezug zu Umbrüchen der Globalisierung definiert: „I propose that an elementary framework for exploring such disjunctures is to look at the relationship among five dimensions of global cultural flows [...]. The suffix -scape allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes“. An gleicher Stelle charakterisiert der Autor seinen Neologismus außerdem als „not objectively given relations [...] but [...] deeply perspectival constructs, inflected by the historical, linguistic, and political situatedness of different sorts of actors.“⁵¹ Diese Vorstellung von fluiden, imaginären Räumen nehme ich auf und schlage für den Kontext meiner Studie den Terminus „Exhibitionscapes“ vor, mit dem die Mobilisierung von Bildern, Dingen und Medien in globalen expositorischen Zusammenhängen beschrieben werden soll.⁵²

Ein mögliches Beispiel hierfür ist die Rezeption einer Schau, bei der demzufolge etwa ein imaginäres Ausstellungsgedächtnis von wandernden White Cubes, Exponaten und „travelling concepts“⁵³ aufgerufen wird. Auf weitere Anwendungsmöglichkeiten und weiterführende Gedankenlinien gehe ich in Kapitel 6 näher ein. Diese Konzeption von Exhibitionscapes kann eine theoretische Basis bieten für die zukünftige Erweiterungen der Methodenlage über Anwendungen auf Basis textbasierter Ansätze hinaus. Angesichts der globalen Herausforderungen, postkolonialer Forderungen und des Bedarfs nach adäquater theoretischer Weiterentwicklung kann die Ausstellungstheorie und nachfolgend auch die entsprechende Analyse zusätzlich um den Aspekt des Imaginären ergänzt werden.

⁵⁰ Appadurai, 1996, v.a. S. 32-33.

⁵¹ Appadurai 1996, S. 33.

⁵² Siehe hierfür meine Herleitung des Terminus aus den Analyseergebnissen der Hauptkapitel in Kapitel 6.

⁵³ Die „travelling concepts“ sind sowohl der Titel als auch das Hauptkonzept der Publikation: Bal, 2002.

In fächerübergreifender Reichweite wurde gerade die Bedeutung des Imaginären in den letzten Dekaden stark aufgewertet. Vertreter aus Soziologie und Sozialwissenschaften haben ein „social imaginary“⁵⁴ als gesellschaftskonstituierenden Rahmen und als Grundlage eines modernen „Gesellschaftsvertrags“⁵⁵ in das Zentrum für soziale Kollektive gerückt. In den Politikwissenschaften haben international nachhaltig rezipierte AutorInnen wie Benedict Anderson mit der Auffassung von Nationen als „imagined communities“⁵⁶ die Beschaffenheit kollektiver politischer Identitätszuschreibungen hinterfragt.

Solche Positionen sind bisher wenig in der Kunstgeschichte, dafür mehr in den Kultur-, Literatur- und Filmwissenschaften rezipiert und für deren Untersuchungsgegenstände adaptiert worden. Zur genannten kunstgeschichtlichen Forschungslücke soll die vorliegende Studie einen Beitrag leisten, um hier wichtige Diskurse zu verbinden. Für die Film- und Medienwissenschaften gibt es zudem noch eine historische Bezugnahme auf das Imaginäre in Anlehnung an die einflussreiche psychoanalytische Tradition, laut der auf unbewusste Identifikationen bei der Filmrezeption abgehoben wurde.⁵⁷ In der Gegenwart geht es bei der Erforschung des zeitgenössischen Kinos – insbesondere in globalen Zusammenhängen – eher um kulturwissenschaftliche und anthropologische Fragestellungen. Entsprechend hat die Ausstellung *The Global Contemporary* im ZKM ähnliche Diskursstränge aufgegriffen.

Die Begriffe des Imaginären und der Imagination stehen in meiner Studie wie in allen skizzierten Theorien definitorisch in enger Verbindung. Sie

⁵⁴ Siehe Castoriadis, 1997.

⁵⁵ Taylor, 2003.

⁵⁶ Anderson, 1983.

⁵⁷ Siehe Metz, 1977 und Riesinger, 2003.

sind terminologisch nicht gänzlich voneinander zu trennen, sondern vielmehr in kausalen Relationen verwoben. Eine solche Relationalität habe ich mit dem Verhältnis von Imaginärem, Imagination, Imaginationsräumen und Exhibitionscapes in meiner Fallstudie konstruiert. Der transdisziplinäre Ausblick auf Positionen, die dieselben Begriffe stark machen, soll einen weiteren Kontext für meine Verortung bieten, der die eminente Relevanz dieser Konzepte – auch über die Diskurszusammenhänge meiner Dissertation hinaus – für die Globalisierung und für gegenwärtige gesellschaftliche Dimensionen belegt.

2.3 Theorien und Methoden der Ausstellungsanalyse

2.3.1 Theoretische Grundlagen zur Betrachtung von Ausstellungen im Rahmen einer transkulturellen Kunstgeschichte

Theoretische Grundlagen für die Ausstellungsanalyse wurden hauptsächlich in kulturwissenschaftlichen Zusammenhängen⁵⁸ und der *new museology*⁵⁹ formiert. Dabei ging es generell um kulturelle und gesellschaftliche Bedeutungen und Machtkonstellationen sowie Identitätspolitik in Ausstellungen.⁶⁰ Ausstellungen wurden nicht mehr als vermeintlich objektive Artefakt-Präsentationen, sondern vielmehr als Phänomene von *identity politics* und entsprechender Vorgänge von Inklusion und Exklusion bestimmter sozialer Gruppierungen oder Meinungen untersucht. Im Rahmen einer weitreichenden, häufig aus postkolonialer, feministischer oder sozialkritischer Perspektive seit den 1980er Jahre geführten Debatte wurden museale Strukturen und Aussagen als gesellschaftliche und politische Ausdrucksformen kritisch hinterfragt.⁶¹

⁵⁸ Vgl. die wegweisenden Positionen bei Bennett, 1995; Bal, 1996 und 2006.

⁵⁹ Siehe zu dieser Strömung HauptvertreterInnen wie Greenberg/Ferguson/Nairne, 1996; Macdonald, 2011 und Preziosi/Farago, 2004.

⁶⁰ Siehe für einen Überblick über die Diskurse: Macdonald, 2011a.

⁶¹ Siehe einen Überblick hierzu bei Hoffmann, 2013, S. 36-40.

Einen wesentlichen theoretischen und konzeptionellen Ausgangspunkt für eine von diesem Denken geprägte Ausstellungsanalyse bildet hierbei eine Ausstellung-als-Text-Konzeption⁶², die aus Weiterentwicklungen und Übertragungen poststrukturalistischer und textbasierter Ansätze der Literaturwissenschaften abgeleitet wurde. In der textorientierten Konzeption nach Michel Foucault⁶³ zielt Sarasin zufolge „Diskursanalyse [...] darauf, festzustellen, was faktisch gesagt wurde und dann gleichsam zu stabilen Aussagemustern kristallisierte, die nach einiger Zeit wieder verfallen.“⁶⁴ Daran angelehnt versteht Tony Bennett Ausstellungen als dispositive Strukturen und definiert ein Ausstellungsensemble als „exhibitionary complex“⁶⁵. Damit meint er das komplexe Netz von Bedeutungs- und Machtkonstellationen, das sich in Ausstellungen bildet und zeigt.⁶⁶ So werden Ausstellungen entsprechend in der neueren kunsthistorischen Forschung selbst als – zu Texten gleichwertige – Diskursformationen aufgefasst.⁶⁷

Katja Hoffmann verortet diese Erweiterung des Diskursbegriffs, die sie in ihrer Dissertation für die *documenta 11* entwickelt und anwendet, folgendermaßen:

Beschäftigen sich diskursanalytische Verfahren vorwiegend mit sprachlichen Äußerungen, dann erweitert die vorliegende Untersuchung ihren Gegenstandsbereich, um mit dem heterogenen Material, das den gesamten Komplex *Ausstellung* [Hervorhebung durch die Autorin] umfasst, umgehen zu können: jenseits der publizierten Texte, in Form von beispielsweise Katalogen und Begleitpublikationen, spielen

⁶² Siehe zu dieser Ausrichtung die grundlegenden Gedanken von Mieke Bal: Bal, 2008.

⁶³ Vgl. Foucault, 1975.

⁶⁴ Sarasin, 2005, S. 6.

⁶⁵ Bennett, 1996. Dies ist auch der Titel seines Beitrags.

⁶⁶ Vgl. Bennett, 1995.

⁶⁷ Vgl. beispielsweise Hoffmann, 2013; Koch 2016.

die Werke selbst und deren räumlich-architektonischer Anordnung eine zentrale Rolle für die Analyse.⁶⁸

Die Museum Studies haben ihre Konzeptionen angesichts der spezifischen Disposition des Untersuchungsgegenstandes in musealen Räumen entsprechend „verräumlicht“. Sie haben raumtheoretische Konzepte überlappend der physischer und diskursiver Ausstellungsräume entwickelt⁶⁹, zwischen denen die Ausstellungsanalysen sich bewegen, etwa wenn es um szenografische Anordnungen und ihre Bedeutungsgenerierung geht. Sharon MacDonald verortet solche Ansätze mit den in der *new museology* wichtigen Identitätspolitik oder *identity politics*:

It was in this context of ‚identity politics‘ that museums were subject to a new critical attention. In many ways, the museum is an institution of recognition and identity par excellence. It selects certain cultural products for official safe-keeping, for posterity and public display [...]. This is typically presented in a language – spoken through architecture, spatial arrangements, and forms of display as well as in discursive commentary – of fact, objectivity, superior taste, and authoritative knowledge.⁷⁰

Die „spatial arrangements“ sind zentral bei meinen Fallstudienuntersuchungen, denn ich werte die Bedeutungskonstruktion durch Positionierung und „Nachbarschaften“ von Exponaten im Museumsraum aus. Deren Untersuchung ist, wie von Hoffmann hergeleitet, Teil einer diskursanalytischen Betrachtung. Daher ziehe ich in meiner Studie als Instrument für die Betrachtung der Fallbeispiele eben aus oben genannten Gründen die

⁶⁸ Hoffmann, 2013, S. 54.

⁶⁹ Siehe Macdonald 2011 und insbesondere Hillier/Tzortzi 2011, S. 282-301.

⁷⁰ Macdonald, 2011b, S. 3.

Diskursanalyse heran, die theoretisch Ausstellungen als dispositive Anordnungen auffasst.⁷¹ Sie hat sich weitgehend als konzeptioneller Rahmen für methodische Instrumentarien wie die szenografische Analyse etabliert. Im Rahmen dieses Analyseansatzes werden auch die im Kontext und Diskursfeld der Ausstellungen generierten und publizierten Texte einbezogen und analysiert.

Dabei ist wichtig hervorzuheben, dass die Texte als Texte ebenso wie die szenografischen Arrangements als eben solche betrachtet werden. Sie werden nicht als subjektive Erzeugnisse individueller KuratorInnen im Diskurs aufgefasst. Hingegen ist Grundlage des Denkens, dass sich dispositive Strukturen in heterogenen Zusammenstellungen oder Ensembles sozusagen überindividuell und institutionell bilden. KuratorInnen sind somit „AutorInnen“ als Positionen im Diskurs, so wie Michel Foucault es beschreibt.⁷²

Angesichts aktueller Überlegungen zu einer Kunstgeschichte in globalen Zusammenhängen stellt sich zudem die Frage, wie man nicht nur Ausstellungen, sondern auch Kunst mit globalen Verflechtungen angemessen untersuchen kann. Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat hierzu eher partikulare Untersuchungen im Modus der Fallstudie als kursorische Überblicksdarstellungen angeraten.⁷³ Monica Juneja hebt zudem die Wichtigkeit des Blicks auf transkulturelle Verbindungslinien zwischen verschiedenen Kunstgeschichten und Modernen und deren Ausprägungen sowie Zeitlichkeiten hervor⁷⁴, während Elkins in seiner viel rezipierten Publikation *Is Art History Global?* die Hinterfragung und mögliche Erweiterung westlicher

⁷¹ Vgl. Foucault, 1973 und 1978; Deleuze, 1986; Bennett, 1995 und Bal 1996.

⁷² Siehe Foucault, 1988, S. 7-31; siehe auch: Deleuze, 1986, S. 78-80.

⁷³ Vgl. die wichtigen Argumente für diese Ansätze, die Viktoria Schmidt-Linsenhoff überzeugend in der folgenden Publikation zusammen geführt hat: Schmidt-Linsenhoff, 2010, S. 7-17.

⁷⁴ Vgl. Juneja, 2012.

methodischer Ansätze einfordert. Diese kritischen Perspektiven habe ich in der Konzeption der Dissertation aufgenommen, auch wenn sich die genannten ForscherInnen vorrangig auf kunsthistorische Einzelwerkbetrachtungen beziehen.

2.3.2 Methodencluster aus Kunstgeschichte, Museum Studies, Anthropologie und Kulturwissenschaften

Dieser Fokus auf „das Kunstwerk“ – in seiner oft auch in der zeitgenössischen Forschung noch implizit als autonom verstandenen Position und weniger auf dessen Präsentationskontexte als Bedeutungskonstruenten – ist symptomatisch in der Tradition des Fachs. Somit markiert die Ausstellungsanalyse, über die Absenz von Einzelstudien hinaus, in der Kunstgeschichte auch methodisch eine frappierende Leerstelle, die in meiner Dissertation für den fachdisziplinären Rahmen neu ausgelotet wird und dabei transdisziplinär anschlussfähig bleiben soll.

Ziel ist es auch, eine experimentelle Verknüpfung von transdisziplinären Fragestellungen auf Grundlage des bestehenden Forschungsstands an den konkreten Fallbeispielen im *close reading*-Verfahren zu explorieren. Hierbei geht es um eine Nahsicht, so etwas wie eine „dichte Beschreibung“⁷⁵ der vorgefundenen Situation, um aus deskriptiven Wahrnehmungen Bedeutungsstrukturen ableiten zu können. Dies passt in den konzeptionellen Rahmen meiner Arbeit, da der Ansatz meiner gesamten Dissertation darin liegt, nicht Intentionen von Individuen wie KuratorInnen oder KünstlerInnen zu rekonstruieren, sondern allein nach dem Effekt in den Ausstellungsräumen zu fragen, der zudem durchaus einer diskursiven Gesamtkonzeption zuwiderlaufen kann. Gerade die Methode des *close reading* vermag solche Bruchlinien und Pluralismen hervorzubringen. Aus diesen „tiefbohrenden“ Verfahren versuche ich ebenso, meine theoretischen Verortungen und

⁷⁵ Siehe Geertz, 1973, S. 3-30.

zentralen Begriffe für meine Argumentation abzuleiten, wie ich bereits im Unterkapitel zu den zentralen Begriffen der Studie exploriert habe.

Eine eigene Zusammenstellung von methodischen Instrumenten ist notwendig, da die Ausstellungsanalyse zwar partiell bereits von den Museum Studies und Cultural Studies methodisch aufgefangen und meist auf Projekte mit euro-amerikanischem Kanon angewandt wurde. Doch für museal exponierte „globale Kunst“ ist die Frage nach adäquaten Untersuchungsinstrumentarien noch offen. In der Dissertation erprobe ich ein Methodencluster aus Kunstgeschichte, Museum Studies, Anthropologie und Kulturwissenschaften, das unter anderem diskursanalytisch Aufschluss über die Aneignung von Exponaten in musealen Zusammenhängen sowie die theoretische Positionierung der kuratorischen Konzepte geben kann. Dabei operiere ich auf den Analyseebenen der medialen Präsentationsformen und ihrer transkulturellen Verbindungslinien, der szenografischen Anordnung und ihrer bedeutungskonstruierenden Dimension sowie der Diskursebene der Ausstellungskonzepte und der Relationalität von Einzelwerken zum Ausstellungsgesamtzusammenhang.

2.4 Dramaturgie der Studie

Die Struktur der Dissertation spiegelt das Spannungsfeld des Phänomens zwischen globalem Zirkulieren kuratorischer Praxis und lokaler Ausstellungsanbindung wider: Nach einem kursorischen Überblick über die Diskurse und Genealogien internationaler Ausstellungen seit den 1990er Jahren in einem Überblickskapitel folgen Detailanalysen der anvisierten Fallbeispiele, die in partikularen Ausschnitten betrachtet werden. Die beiden Hauptkapitel zu den ausgewählten Ausstellungsbeispielen widmen sich in komparatistischer Betrachtung von jeweils zwei Projekten erstens

dem Schwerpunkt der Aneignung von Kino und zweitens von Musikkulturen. In diesen beiden Kapiteln baut sich die These der Arbeit schrittweise in einzelnen Erkenntnis- und Argumentationsschritten und in deren kausaler Verknüpfung auf und wird in ihrer Bedeutung für die kuratorische Praxis in globalen Zusammenhängen jeweils am Ende der Kapitel erörtert.

Auf Grundlage der inhaltlichen Ergebnisse skizziere ich im Anschluss einen Vorschlag für eine raumtheoretische Erweiterung für die transkulturelle Adaption der Ausstellungsanalyse. Dabei stehen das Verständnis von Ausstellungen als imaginäre Räume und das hier entwickelte Konzept der Exhibitionscares im Mittelpunkt. Abschließend werden die Ergebnisse der Studie und ihre Bedeutung für den anvisierten Themenkomplex im Resümee zusammengefasst und potentielle Anschlussfähigkeiten aufgezeigt.

3 Globale Kontexte: Ausstellungen zeitgenössischer Kunst und Globalisierung

3.1 Wissenschaftliche Diskurse über Globalisierung, Ausstellungen „globaler Kunst“ und Medienkulturen

Dieses Kapitel bietet einen Überblick über wissenschaftliche und kuratorische Kontexte, die relevant für meine Fallstudie sind. Außerdem werden historische Perspektiven seit den 1990er Jahren auf relevante Ausstellungspraxis geworfen. Dieser kursorische Rundgang erfolgt mit dem Ziel, die historische Dimension und das relevante Diskursumfeld der Studie zu markieren, bevor ich in die Fallanalyse einsteige. Zuerst geht es hier um gegenwärtige wissenschaftliche Diskurse zu Ausstellungen und Globalisierung, die sich mit „globaler Kunst“ und populären Medienkulturen in globalen Zusammenhängen beschäftigen. Über rare Einzelpublikationen zu Themenausstellungen hinaus dominieren jedoch vielmehr Ausstellungsserien wie Biennalen als kuratorische Gattung den Fokus aktueller Forschung. Daher gebe ich dieser Ausstellungsform in dem vorliegenden Kapitel auch einen breiten Raum. Damit wird erstens dem Forschungsstand der Diskurse Rechnung getragen. Daraufhin ist es zweitens möglich, Schlussfolgerungen für die von mir in den Fokus gestellten Themenausstellungen zu ziehen.

Als wichtige und breit rezipierte Publikationen zu Biennalen sind an vorderster Stelle Sammelbände wie *The Biennial Reader*¹ und *The Manifesta Decade*² zu nennen, die einschlägige Aufsätze versammeln und maßgebliche Diskurse subsumieren. Hierbei fällt auf, dass diese zu Standardwerken gewordenen Veröffentlichungen aus dem Bereich der *curatorial studies* und

¹ Siehe Filipovic/van Hal/Øvstebø, 2010.

² Siehe Vanderlinden/Filipovic, 2005.

nicht der Kunstgeschichte stammen. Dies ist symptomatisch für fachdisziplinäre Themenverteilungen im derzeitigen Forschungsstand.

Im Rahmen meiner Studie ist es unabdingbar, bei der untersuchungsleitenden Betrachtung von Zugängen zum Verständnis des Phänomens Globalisierung in den Themenausstellungen weitere relevante Diskursstränge in den Blick zu nehmen. Neben der Diskussion um den Begriff der Globalisierung selbst und der fokussierten Debatte um das Verhältnis von Ausstellungen (zeitgenössischer Kunst) und Globalisierung betrifft dies insbesondere die Aspekte des Ethnozentrismus in solchen Ausstellungsprojekten, des Lokalen und des Globalen oder auch das Verhältnis von Zentrum und Peripherie. Außerdem muss die Gegenüberstellung von Homogenisierung versus kultureller Differenz, und darüber hinaus Transkulturalität, in den Blick genommen werden. Diese Diskursstränge skizziere ich im Folgenden in den jeweiligen für meine Dissertation relevanten Hauptaspekten. Dabei beziehe ich mich aufgrund des bereits geschilderten Desiderats an Literatur zu Themenausstellungen und generell musealen Schauen auf die Diskurse in den hauptsächlich auf Biennalen bezogenen Publikationen. Die Themen sind ähnlich wie jene, die meine Themenausstellungen diskutieren, zumal sich meine Fallbeispiele in diesen Diskursen zu Biennalen einschreiben.

3.1.1 Globalisierungstheorien

James Elkins hat zurecht auf eine symptomatische Diskrepanz hingewiesen, dass zwar die Politikwissenschaften und verwandte Disziplinen viele Publikationen über Globalisierungstheorien produziert haben, jedoch AutorInnen aus dem Kunstumfeld diese Veröffentlichungen kaum rezipieren.³ Oftmals verzichten sie sogar auf eine Definition des Terminus der Globalisierung. In meiner Studie gehe ich davon aus, dass Globalisierung vor allem

³ Siehe Elkins, 2010.

durch weltweite politische und kulturelle Verdichtungen charakterisiert ist⁴, in John Tomlinsons Worten demnach eine „complex connectivity“⁵. David Harvey bezeichnet Globalisierung pointiert als „time-space compression“⁶. Viele Globalisierungsansätze beziehen sich auf den Konnex geographischer und sozialer Effekte: Anthony Giddens etwa spricht die Vernetzung sozialer Verbindungen über geopolitische Grenzen hinweg an, die dezentrierte Effekte auf lokale Ereignisse mit sich ziehen.⁷ Neben entsprechenden Vernetzungen durch Migrationsbewegungen spielen auch Kommunikationstechnologien wie das Internet und generell die Massenmedien eine wichtige Rolle in dieser Entwicklung, die ausgeweitete und beschleunigte Distribution von Informationen stößt global vernetzte Reaktionen an, die deterritorialisiert erfolgen.⁸ Die einstige unumstößliche Einheit von Kulturen und Orten ist somit radikal aufgehoben. Solche Aspekte von Globalisierung werden im Rahmen meiner Studie insbesondere auch als zentrale Prämissen für den raumtheoretischen Erweiterungsvorschlag aufgenommen, den ich auf Basis der Fallstudienanalyse herausarbeite.

Politische Aspekte sind für den Themenkomplex relevant, denn Globalisierung hat vor allem immense politische Effekte. Ulrich Beck diagnostiziert eine fundamentale Transformation hin zu einer „Weltgesellschaft“ über nationale Grenzen hinweg⁹, Benedict Anderson legt die gesellschaftliche Konstruiertheit von Nationen, die früher als naturalisierte Größen gedacht waren, als „imagined communities“¹⁰ offen. Auch die für verschiedene Teile der Welt extrem ungleichen ökonomischen Folgen des globalisierten Neoliberalismus sind mit den politischen Aspekten verwoben. Sie bilden

⁴ Siehe Robertson, 1992.

⁵ Tomlinson, 1999.

⁶ Harvey, 1989, S. 147.

⁷ Siehe Giddens, 1990.

⁸ Siehe Appadurai 1996.

⁹ Siehe Beck, 1997.

¹⁰ Anderson, 1983.

zentrale Streitpunkte der Globalisierungsdebatten.¹¹ Oftmals wird als gefürchtetes Szenarium ein totalitäres „empire“ im Sinne von Hardt und Negri¹² oder ein hegemoniales System nach dem Verständnis von Jan Nederveen Pieterse¹³ angeführt oder Globalisierung gar als neoliberale „shock doctrine“¹⁴ eingestuft. Philippe Pignarre und Isabelle Stengers spitzen das neokapitalistische System von Vermögensvermehrung auf der einen und Ausbeutung sowie Armut auf der anderen Seite zu einem umfassenden System von „capitalist sorcery“¹⁵ zu.

Weitere Positionen heben die historische Dimension des Phänomens von *entangled histories* hervor, welches oftmals in der Globalisierungsforschung vernachlässigt werde.¹⁶ Dabei reicht im kritischen Augenmerk postkolonialer Forschung die koloniale Vergangenheit und insbesondere ihre multidimensionalen Folgen - sowohl in den ehemaligen Kolonien als auch bei den ehemaligen Kolonialmächten - bis weit in die globalisierte Gegenwart. Diese zeitlichen und geopolitischen Sphären sind für radikale TheoretikerInnen wie Achille Mbembe in ihrer Verwobenheit nicht zu trennen. Mbembe definiert die „postcolony“ als ein Gewaltregime meist diktatorischer Staaten, das „necropolitics“ betreibt, eine Regierung und Ökonomie des Todes. Sein Konzept leitet er von Michel Foucaults „Biopolitik“ und Giorgio Agambens „nacktem Leben“ ab. Er verweist zudem darauf, wie dieses System durch ihm zugrunde liegende legitimierende Mythen und Vorstellungen stabilisiert werde.¹⁷ Dabei ist zu betonen, wie eng solche Imaginationen seit kolonialen Zeiten mit europäischen Narrativen

¹¹ Vgl. Harvey, 2005.

¹² Hardt/Negri, 2009.

¹³ Nederveen Pieterse, 2004.

¹⁴ Klein, 2007. Dieser provokative Ausspruch ist Teil des Titels der Publikation.

¹⁵ Pignarre/Stengers, 2011.

¹⁶ Conrad, 2002; Conrad, 2013.

¹⁷ Siehe Mbembe, 2003a; Mbembe, 2003b.

verwoben sind. Das Postkoloniale und seine Verlängerung in die globalisierte Gegenwart bleibt ein oft vernachlässigtes, aber weiterhin lebendiges Erbe mit Folgen auch für den Westen. Dies lässt sich auch an meinen Fallbeispielen ablesen.

Außerdem gibt es noch jüngere Positionen vor allem aus den Vereinigten Staaten, die das Konzept von Globalisierung an sich in Frage stellen.¹⁸ Die Negation von Globalisierungsprozessen und -kausalitäten in einer traditionellen Lesart und vor allem von prognostizierten Effekten der Globalisierung diskutieren solche AutorInnen mit alternativen Konzepten wie „antiglobalization“¹⁹ als Protesthaltung zum neoliberalen System oder „deglobalization“²⁰ als ökonomisch-politische Gegenbewegung. Letzteres nimmt auch Bezug auf historische gegenläufige Prozesse, welche zu abweichenden Effekten als den meist der Globalisierung zugeschriebenen Folgen geführt haben sollen.

Diese kritischen VertreterInnen stellen wichtige Standpunkte dar, welche die hier skizzierte Debatte um Globalisierung abrunden, obgleich sie für meine Studie nicht von vorrangiger Relevanz sind, da die hier gewählten Ausstellungsbeispiele sich auf Mainstream-Definitionen von Globalisierung beziehen. Dabei ist die Diskussion über Globalisierung grundsätzlich erst spät mit den heute bekannten Globalisierungstheorien theoretisch untermauert worden.²¹ Im Folgenden diskutiere ich, inwieweit diese theoretische Positionierung auf den Fokus zu Ausstellungen übertragen wurde.

¹⁸ Vgl. Kahn/Kellner, 2007, S. 662-674.

¹⁹ Kahn/Kellner, 2007, S. 662-663.

²⁰ Bello, 2009.

²¹ Siehe Überblicksdarstellungen bei: Appadurai, 1996; Aronowitz/Gautney, 2003.

3.1.2 Ausstellungen und Globalisierung

Aus den Debatten über politische, ökonomische, postkoloniale sowie geopolitische Globalisierungsprozesse nehmen die für meine Studie naheliegenden Diskurse zu Ausstellungen und Globalisierung trotz meist fehlender definitorischer Positionierung relevante Aspekte auf. Dreh- und Angelpunkt ist dabei das Format der Großausstellung. Kritisch wird es als Produkt von Kulturen des Spektakels²² und als „blockbuster exhibitions“²³ eingestuft. Dementgegen bewerten AutorInnen wie Okwui Enwezor solche „mega-exhibitions“ trotz aller als berechtigt empfundener Kritik insgesamt positiv – als Chance, Multiperspektivität im kuratorischen Rahmen zu ermöglichen.²⁴ Gerade auch die von Enwezor kuratierte *documenta 11* von 2002 ist symptomatisch für Haupttendenzen in der Entwicklung internationaler Großausstellungen seit der Jahrtausendwende: Dezentrierung, Politisierung und Theoretisierung.²⁵ Die elfte Ausgabe der Kasseler Schau hat auch KünstlerInnen integriert, die zuvor weitgehend vom euro-amerikanischen Ausstellungsbetrieb ausgeschlossen waren.

Spätestens seitdem sind grundlegende Fragen nach Exklusion und Inklusion nicht mehr so virulent, da es vermehrt zu einer Integration nicht-westlicher KünstlerInnen in westlichen Ausstellungen sowie zu Ausstellungen an nicht-westlichen Standorten gekommen ist. Was jedoch auch heute noch und immer wieder verhandelt werden muss und in den von mir in dieser Studie präsentierten Themenschauen anvisiert wird, sind die Bedingungen der Sichtbarkeit.

Dazu gehören auch virulente Fragen nach asymmetrischen Machtverhältnissen zwischen westlichen und nicht-westlichen AkteurInnen des

²² Vgl. Debord, 1996.

²³ Miller, 1996, S. 269.

²⁴ Vgl. Enwezor, 2002.

²⁵ Siehe Marchart, 2008.

Kunstbetriebs, die bei augenscheinlicher Inklusion nichtsdestotrotz postkoloniale Hierarchien und Strukturen weiterführen oder sogar perpetuieren.

Fragen nach Ethnozentrismus

Die Bewertung solcher Bedingungen von Sichtbarkeit ist dabei stets abhängig von der jeweiligen Perspektive der Betrachtung. Entsprechend wird gerade westlichen Ausstellungen in den einschlägigen Diskursen häufig Ethnozentrismus vorgeworfen. Damit ist gemeint, dass westliche AkteurInnen wie etwa KuratorInnen bewusst oder unbewusst ihre eigenen kulturellen Vorstellungen als Norm voraussetzen und das „Andere“ davon ausgehend gegenüberstellen oder auch implizit abwerten. Eine solche kulturelle Zentrierung wurde nicht nur, wie schon erwähnt, bei dem Projekt *The Global Contemporary* kritisch angemerkt, sondern wird angesichts der weltweiten Ausweitung des Ausstellungsbetriebs als zentrale Problematik in den Diskursen zu Ausstellungen und Globalisierung diskutiert.²⁶ In Anlehnung daran unterstreicht etwa George Baker ein gern übersehenes Paradoxon der „globalization of the false“²⁷, demnach trotz der kulturellen Ausweitung und Multiplizität als vermeintlich neuem weltweiten Paradigma umso mehr eine zunehmende Verwestlichung des Kunstbetriebs zu beobachten sei.

Neben der Kritik ethnozentristischer Perspektiven geht es hierbei um universalistische Ansprüche, die kulturelle Differenz zugunsten der dominanten Werte westlicher Kunstvorstellungen zu marginalisieren. Ein solcher Universalismus-Vorwurf liegt nach der einschlägigen Forschung gemeinhin in der Tatsache begründet, dass immer noch hauptsächlich westliche KuratorInnen an westlichen Ausstellungsorten einen „one-way import“²⁸

²⁶ Vgl. Mosquera, 1992; Ferguson/Greenberg/Nairne, 2005.

²⁷ Baker, 2004, S. 453.

²⁸ Kravagna, 2004, o. S.

von nicht-westlicher Kunst betreiben, oder dies auch an neuen *venues* anderswo auf der Welt tun, die sie im Sinne von Geraldo Mosqueras „Marco Polo syndrome“²⁹ regelrecht erobern. Weitere Kritik bezieht sich auf westliche Kulturinstitutionen, die durch die Finanzierung von Ausstellungen und von Schlüsselexponaten als „Auftragsarbeiten“ die eigene Deutungsmacht auch in globalen Kontexten manifestieren und legitimieren.³⁰ Inhaltlich zielt der Vorwurf universalistischer Tendenzen auf thematische Präferenzen wie soziale oder konzeptuelle Themen oder auf ästhetische Paradigmen wie installative oder mediale Arbeiten. Ebenso wie für die internationalen Großausstellungen sind diese Fragen nach der kuratorischen Perspektive und Deutungshoheit auch für die in meiner Studie anvisierten Themenausstellungen relevant, die sich an westlichen Orten und mit westlichen KuratorInnen gegen solche Vorwürfe behaupten müssen.

Zentrum versus Peripherien

Meine Fallbeispiele stammen aus dem ehemals als Zentrum aufgefassten europäischen beziehungsweise euro-amerikanischen Raum, doch kann man heute angesichts der geopolitischen weltweiten Vernetzung grundsätzlich nicht mehr von „Zentrum“ und „Peripherie“ sprechen. Vielmehr wird diese frühere Dichotomie heute als veraltetes und problematisches Modell zugunsten polyzentrischer Modelle ad acta gelegt.³¹ Die Neugründung und Verbreitung zahlloser Großausstellungen über alle Kontinente hinweg hat vielmehr ein rhizomatisches Netz von kuratorischen Initiativen generiert, das heißt ein unendlich verknüpftes Konglomerat von Knotenpunkten aus verwobenen Fäden.³² Es produziert per se Multiplizität und Multiperspektivität, wodurch starre Hierarchisierungen vermeintlicher Zentren und Randgebiete obsolet geworden sind. Auch wenn die Biennale

²⁹ Mosquera, 1992. Mit diesem Zitat titulierte er seinen Beitrag.

³⁰ Vgl. Bhagwati, 2015.

³¹ Vgl. Appadurai, 1996.

³² Vgl. Deleuze/Guattari, 1977.

von Venedig immer noch als „Mutter aller Biennalen“ vom Kunstbetrieb gefeiert und vom Kunstmarkt präferiert wird, so gewinnen in geopolitischen und konzeptionellen Dimensionen einst vom Westen wenig beachtete oder neue Biennalen zunehmend an Gewicht. Die erste Biennale mit tatsächlich internationaler Reichweite, die *Havanna Biennale* von 1984, führt Geraldo Mosquera als Inbegriff einer kritischen „Gegenbiennale“ an, da sie alternative Ausstellungsmodelle exploriert hat und wegweisend für das kuratorische Format der Ausstellungsserie ist.³³ Oliver Marchart wertet das kubanische Projekt sogar als zwar nicht explizit inhaltliches Vorbild, jedoch strukturelles Modell für spätere westliche Großausstellungen.³⁴ Auf ein ähnlich gelagertes Exemplum bezieht sich Ranjit Hoskote mit der Gwangju Biennale als „biennial of resistance“³⁵. Doch trotz der Existenz solcher Projekte wird in der Literatur vielfach der Vorwurf einer weitestgehend westlichen Hegemonie des kuratorischen Feldes laut.

Relationalität von Lokalem und Globalem

Ein wichtiger Aspekt im Zusammenhang mit den Zentrum-Peripherie-Diskursen ist zudem die Relationalität von Lokalem und Globalem.³⁶ Zur Debatte steht, inwiefern Großausstellungen stets lokal beziehungsweise regional verortet sind und gleichzeitig über eine globale Ausrichtung, Auswirkung und Reichweite verfügen können. Generell geht es dabei um ein Spannungsfeld zwischen einerseits Politiken des Lokalen sowie der lokalen Ausstellungspraxis und andererseits Effekten globaler Ausstellungsdiskurse mitsamt multidirektionaler Zirkulationen von konzeptionellen und ästhetischen Vorstellungen. Beide Spannungsbögen sind für die Kunstprojekte gleichermaßen von Belang. Solche Aushandlungsprozesse zwischen dem Gegensatz „lokal“ und „global“, zwischen Ferne und Nähe, sind

³³ Siehe Mosquera, 1992.

³⁴ Siehe Marchart, 2014.

³⁵ Hoskote, 2010, S. 310.

³⁶ Vgl. Hanru, 2005.

maßgeblich für mein Thema, da die Themenausstellungen noch viel mehr als Biennalen lokal orientiert sind, aber insbesondere aufgrund der inhaltlichen Ausrichtung nichtsdestotrotz global agieren. Wenngleich die Fallbeispiele meiner Studie eher regionale Publiken angezogen haben – sieht man davon ab, dass sich *The Global Contemporary* durch geladene Gäste aus aller Welt anlässlich des Rahmenprogramms gewissermaßen selbst eine globale Zuschauerschaft generiert hat –, so gilt doch auch für diese Projekte der global gedachte Anspruch als Maßstab für das grundlegende kuratorische Konzept. Entsprechend haben die KuratorInnen sich in die gleichen Diskurse eingeschrieben.

Homogenisierung versus kulturelle Differenz und Transkulturalität

Ein oftmals in den Diskursen zur Globalisierung von Kunst angeführter weiterer problematischer Faktor ist eine gefürchtete Homogenisierung der Inhalte und Ästhetiken von Ausstellungen. Der Aspekt der Vereinheitlichung und Standardisierung ist auch in der allgemeinen Globalisierungsdebatte von immanenter Bedeutung: als Bestandteil eines Negativszenarios der globalisierten Weltkultur. Als Anleihe aus dem allgemeingesellschaftlich dominanten Feld der Ökonomie hat Charlotte Byder daher als entsprechendes Schlagwort „global artworld, inc.“³⁷ zum Titel ihrer Dissertation über globalisierte Kunst und Biennalen gemacht. In weiteren jüngeren Publikationen wird eine diagnostizierte Homogenisierung mit Belegen auf die globale Dominanz von Kunstgattungen oder auch auf Präsentationsformen der Exponate in einem sich ästhetisch wie ideologisch stets gleichenden „global white cube“³⁸ konkretisiert.

³⁷ Bydler, 2004.

³⁸ Filipovic, 2005.

Dementgegen stehen jedoch Momente von kultureller Differenz, etwa allein durch die Integration nicht-westlicher Exponate. Zudem bringt der Dialog von kuratorisch vereinten Kunstpositionen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen transkulturelle Effekte hervor, ohne aber jene Differenzen und spezifischen Kontexte gänzlich aufzulösen. Transkulturalität zeichnet sich dabei durch einen Mehrwert in diesem Spannungsfeld aus, der über interkulturellen Austausch hinausgeht. Vielmehr entsteht dabei etwas Neues, global Verwobenes als Resultat von Austauschprozessen durch Kulturen hindurch. Denn nach der Auffassung von Wolfgang Welsch existieren keine Kulturen als separierte Entitäten im Herderschen Sinne mehr, sondern sie sind kulturelle Formationen als Hybridkonstellation.³⁹

Als historischen Ausgangspunkt der Betrachtung von Austauschprozessen zwischen indigenen und imperialen Kulturen hat bereits 1947 Fernando Ortiz Fernández das Konzept der „transculturation“⁴⁰ formuliert, um problematische Konzepte kolonialer Logik wie *deculturation* oder *acculturation* abzulösen. Die postkoloniale Debatte hat seine Gedanken aufgenommen. *Transculturation* hat etwa Marie-Louise Pratt für die Anwendung auf „contact zones“ adaptiert und wegweisend definiert als soziale Räume, in denen unterschiedliche Kulturen aufeinandertreffen und sich dabei in oftmals asymmetrischen Verhältnissen von Macht, Dominanz und Unterordnung befinden.⁴¹

Relevanz für die vorliegende Studie haben diese Sphären transkultureller Begegnung vor allem durch Adaptionen für den kuratorischen Kontext: „Museums as contact zones“⁴². Längst hat Sarat Maharaj die Bedeutung des

³⁹ Vgl. Welsch, 1994.

⁴⁰ Ortiz, 1947.

⁴¹ Siehe Pratt, 1992.

⁴² Clifford, 1997.

Transkulturellen als „Überschuss des Globalen“⁴³ auf den Punkt gebracht. In der neuesten Forschung wurde das Konzept erst vereinzelt bei Ausstellungsanalysen angewendet, so bei Franziska Koch für Ausstellungen zu Kunst aus China⁴⁴ oder bei Atreyee Gupta, die in beispielhafter Differenzierung des feinen Grads zwischen kultureller Differenz und transkulturellen Schnittstellen eine zeitgenössische Ausstellung aus Indien mit einem thematisch ähnlich gelagerten historischen Beispiel aus den USA zusammengeführt hat⁴⁵. Ansonsten ist das skizzierte Spannungsfeld eher in allgemeinen Erörterungen und weniger an Fallbeispielen exploriert worden.

Diese Fragen nach Relationen zwischen Homogenisierung und Transkulturalität, zwischen Ethnozentrismus und Multiperspektivität, zwischen dem Lokalen und Globalen werden im Folgenden besonders wichtig für die Studie sein, in der ich diese Konzepte an den Fallbeispielen neu auslote.

Globalisierte populäre Medienkulturen

Im Dissertationsprojekt untersuche ich, wie eingangs erwähnt, anhand der ausgewählten Fallbeispiele exemplarisch die Auseinandersetzung mit globalen Kino- und Musikkulturen. Dem Fokus liegt auch der Umstand zugrunde, dass Bezugspunkte für zeitgenössische Kunstpositionen häufig Themen und Phänomene der populären Kulturen sind, oder präziser gefasst, von einer „public culture“⁴⁶ als demokratischen Sammelbegriff für multiple Formen „öffentlicher“ Kulturen.

In der kunsthistorischen Forschung findet man einen regen Diskurs zur Aneignung von populären Kulturen vor allem in der zeitgenössischen Kunst.

⁴³ Maharaj/von Osten, 2013. Mit dem Zitat wurde das dokumentierte Gespräch betitelt.

⁴⁴ Siehe Koch, 2016.

⁴⁵ Siehe Gupta, 2014.

⁴⁶ Appadurai/Breckenridge, 1995.

Stellvertretend sind hier die Standardwerke zu Kunst und Kino⁴⁷ und zu entsprechenden kinematographischen Installationen⁴⁸ hervorzuheben. Wie in den Kunstwerken selbst findet auch in Kunstaussstellungen als deren Vermittlungsplattformen die Aneignung populärer Kulturen statt. Während diese kuratorische Appropriation im Mittelpunkt meiner Dissertation steht, beziehen sich entsprechende bisher veröffentlichte Studien lediglich auf historische oder inhaltlich ähnlich ausgerichtete Museen, wie beispielsweise Susann Pearces *Museums and the Appropriation of Culture*⁴⁹ oder Eilean Hooper-Greenhills *Museums and the Interpretation of Visual Culture*⁵⁰.

Zur Appropriation von globalisierten populären Kulturen über Museen hinaus gibt es auch noch gravierende Forschungslücken in einem bisher noch überschaubaren Forschungsstand. Dabei geht es bei der vorliegenden Studie im Speziellen um Phänomene eines „world cinema“⁵¹ oder „transnational cinema“⁵², ein so genanntes globales Kino oder ähnliche Konzepte für Musikkulturen wie „world music“⁵³. Entsprechende Desiderate in Bezug auf die kuratorische Praxis und speziell für Themenausstellungen werde ich in meiner Dissertation anhand einer Positionierung meiner Ergebnisse aus den Fallanalysen im transdisziplinären Diskurs näher diskutieren, verorten und teilweise füllen.

⁴⁷ Vgl. Stemmrich, 2001.

⁴⁸ Vgl. Frohne/Haberer, 2012.

⁴⁹ Pearce, 1994.

⁵⁰ Hooper-Greenhill, 2000.

⁵¹ Dennison/Lim, 2006.

⁵² Naficy, 2001.

⁵³ Schaefer, 1987; Baumann, 1992; Erlmann, 1995.

3.2 Ausstellungen seit den 1990er Jahren in globalen Kontexten: Kuratorische Genealogien als historische und diskursive Horizonte der Studie

In diesem Teilkapitel nehme ich im Anschluss an die wissenschaftlichen Diskurse die kuratorische Praxis in den Blick. Kursorisch verweise ich auf prägnante Ausstellungsbeispiele, die einen historischen und konzeptionellen Kontext für die Fallbeispiele in lokaler und transnationaler Perspektive darstellen. Da in den 1990er Jahren zuerst Großausstellungen wie Biennalen weltweit verflochtene Kunst in kuratorischen Kontexten sichtbar gemacht haben, stelle ich solche Projekte den Beispielen für Themenausstellungen voran.

3.2.1 Biennalen und weitere Ausstellungsserien: Knotenpunkte global verflochtener Kunst

Biennalen nähern sich im Gegensatz zu den themenbezogenen Projekten eher in Mottos oder assoziativen Vorstellungen ihrem Themenkomplex an und unterscheiden sich damit von Themenausstellungen. Es geht im Format der Großausstellungen wie Biennalen als „unstable institution“⁵⁴ weniger um Diskursivierung und Aufarbeitung wie in etablierten Museen als vielmehr um direkte Sichtbarmachung. Entsprechende Strategien der Sichtbarkeit werden im Folgenden anhand verschiedener inhaltlicher Schwerpunkte von Biennalen exemplarisch an einzelnen Beispielen aufgezeigt.

Postkoloniale Fragen im Kontext von Globalisierung

Paradigmatische Biennalen haben sich mit ansonsten im kuratorischen Betrieb weitgehend vernachlässigten postkolonialen Fragen beschäftigt. Diese haben sie in Richtung Globalisierung und relevanter Diskurse ausgeweitet. Zuallererst ist hier die wegweisende *documenta 11* in Kassel aus dem

⁵⁴ Basualdo, 2003. Das Zitat ist der Titel der Publikation.

Jahr 2002 zu nennen. Die bis heute historisch prägende *documenta* des künstlerischen Leiters Okwui Enwezor war eine der ersten westlich etablierten Großausstellungen, die im Forum einer Kunstschau postkoloniale Fragestellungen als virulente Aspekte des Kunstbetriebs und -schaffens in den Vordergrund rückte und konzeptionell an aktuelle Diskurse um Globalisierung anband.⁵⁵ Hierbei ging es um den Status zeitgenössischer Kunst angesichts der Krise, einen einst westlich dominierten Begriff von autonomer Kunst angesichts der globalen Vernetzungen und Wechselbeziehungen ad acta legen zu müssen.

Enwezor hat dementsprechend „globale Kunst“ ausgestellt und maßgeblich in den westlichen Kunstkanon des Ausstellungswesens integriert. Dies hatte, wie bereits dargelegt, weitreichende Folgen für die Globalisierung des Ausstellungsbetriebs. Dabei spielten fotografische Bildmedien wie Bewegtbildinstallationen eine große Rolle.⁵⁶ Dies trifft auch auf meine Fallbeispiele zu. Die mediale Priorisierung begründet sich in deren Bedeutung für den anvisierten Themenkomplex, denn sie gleichen medial den Massenmedien, die für die Globalisierung so wichtig sind, und reflektieren diese gleichermaßen kritisch im Kontext des künstlerischen Schaffens.

In ähnlicher Manier hat einige Jahre später eine Ausstellung aus Asien - die dritte *Guangzhou Triennial Farewell to Post-Colonialism?*⁵⁷ (2008) in Guangzhou (Kanton) - weitere wichtige Fragen in diese Richtung hin aufgeworfen und Konzepte der früheren *documenta 11* weiter gedacht und aktualisiert. Bei diesem Projekt gab es neben inhaltlichen auch personelle Überschneidungen. Einer der *documenta*-Kuratoren, Sarat Maharaj, war hier nun ebenfalls Kurator und hat gemeinsam mit Gao Shiming und

⁵⁵ Vgl. Marchart, 2008.

⁵⁶ Vgl. Die Monografie und v.a. das Kapitel über „Foto-, Film- und Videoinstallationen auf der Documenta 11“ bei Hoffmann, 2013, S. 221-393.

⁵⁷ Maharaj/Albrecht, 2009.

Chang Tsong-zung das Ausstellungskonzept des Projekts entworfen, welches vom Guangdong Museum of Art veranstaltet wurde.

Das Konzept hat folgenden Kerngedanken: „Farewell to Post-colonialism‘ is not a denial of the importance and rewards of this intellectual tradition; in the real world, the political conditions criticised by post-colonialism have not re-ceded, but in many ways are even further entrenched under the machinery of globalisation.“⁵⁸ Insofern argumentieren die Kuratoren der Triennale, dass Globalisierung in gewisser Weise eine Fortführung der postkolonialen Situation und letztlich von kolonialen Bedingungen sei. Doch in ihren Augen sei der Postkolonialismus in seiner bisherigen Ausprägung als „multi-cultural ,managerialism“⁵⁹ und mit längst überholten Standardbegriffen wie „center/periphery“, „migrant/citizen“ oder „authentic/derivative“⁶⁰ nicht adäquat und produktiv, um auf alternative Weisen mit Globalisierung umzugehen und sich entsprechenden Fragen im künstlerischen und kuratorischen Kontext zu stellen. Maharaj äußert sich vielmehr pointiert hierzu:

The postcolonial optic: that is academic-cultural institutionalisation had dulled its investigative tackle. That its blanket was questionable – not least, to China’s peculiarities both as an expanding, hegemonic power and, in Johnson Chang’s phrase, as the ‘colonized without colonizer’. That the postcolonial kit [...] was bogged down in new versions of the original deadlock. That it was more a reactive than affirmative stance. [...] That updating was overdue.⁶¹

⁵⁸ Das Kuratorenstatement wurde u.a. auf der Webseite des Museums veröffentlicht: <http://www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/24/13/12629.jsp> (letzte Sichtung 01.08.2015).

⁵⁹ Der Text ist der Webseite entnommen: <http://www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/24/13/12629.jsp> (letzte Sichtung 01.08.2015).

⁶⁰ Maharaj, 2009, S. 5.

⁶¹ Maharaj, 2009, S. 5.

Anthony Gardner bezeichnet Maharajs Position als wichtige Kritik am postkolonialistischen Diskurs innerhalb anderer kritischer Positionen seit den späten 1990er Jahren, unter anderem von Gayatri Chakravorty Spivak, Arif Dirlik und Slavoj Žižek.⁶² Die Triennale in Guangzhou hat insofern Resonanz nicht nur im kuratorischen Feld, sondern auch im Forschungsbereich gehabt.

Zwischen Lokalem und Globalem: Kuratorisches Austarieren

Der zweite konzeptionelle Strang in zeitgenössischen Biennalen beschäftigt sich insbesondere mit dem Verhältnis von lokalen und globalen Aspekten, was auch für meine Fallstudie von eminenter Wichtigkeit ist. Als erstes Extrembeispiel ist die 4. *Singapore Biennale*⁶³ aus den Jahren 2013 bis 2014 zu nennen. Sie hat unter dem Motto „If the World Changed“ Arbeiten von 82 KünstlerInnen und Künstlerkollektiven vor allem aus der eigenen Region präsentiert. Die selbst gestellte Aufgabe war: „The Biennale will feature a distinct Southeast Asian identity with a curatorial team of 27 combining their expertise and harnessing the energy of the Southeast Asian region to shape the premier contemporary art exhibition.“⁶⁴ Gemeinsam mit dem Singapore Art Museum (SAM) besteht das Kuratorium aus mehr als 20 KunstexpertInnen aus Singapur, Malaysia, den Philippinen, Indonesien, Thailand und weiteren asiatischen Standorten. Sie bringen ihre lokale Expertise ein, um der *Singapore Biennale* eine „eigene asiatische“ Identität zu verleihen.

Mit dem Fokus auf lokalen KünstlerInnen und der eigenen Identität in der Mekong-Region verweigert sich diese Biennale einem in vergleichbaren Projekten üblichen transnationalen Ansatz. Die Ausgabe in Singapur hat

⁶² Siehe Gardner, 2011, S. 142.

⁶³ Siehe Toh, 2013 und die entsprechende Webseite: http://www.singaporebiennale.org/if_the_world_changed.html/ (letzte Sichtung 01.11.2015).

⁶⁴ Siehe das Statement in der Pressemitteilung der Singapore-Biennale: https://www.singaporeartmuseum.sg/press_office/releases/2013/130814_Media%20Advisory_Full%20shortlist%20of%20artists.pdf (letzte Sichtung 01.11.2015).

sich allein schon durch extreme Regeln als Gegenbiennale aufgestellt: Wie Annette Bhagwati es formuliert, hat sich diese Biennale hier mit der KünstlerInnenauswahl, die auf bereits auf anderen Biennalen präsente KünstlerInnen komplett verzichtete, ein Alleinstellungsmerkmal gesetzt: Die Biennale „opposed the formation of a single narrative and a set canon, while compatibility with the international scene became a criteria for exclusion: in the narrow final selection only artists were accepted that had never exhibited in a biennale beforehand.“⁶⁵

Die Singapurur Ausstellung lotete dementsprechend das Verhältnis von lokalen und globalen Kontexten deutlich zugunsten Ersterem aus und wider setzte sich damit einer Tendenz auch bei asiatischen Großausstellungen, sich stark westlichen Paradigmen anzupassen und sich an einschlägigen vergangenen Biennalen auszurichten sowie das eigene Projekt von vorne herein bezüglich der beteiligten AkteurInnen, Kunstwerke und Konzepte zu internationalisieren.

Ein zweites Exemplum ist die 2. *Kochi-Muziris Biennale* (2014-2015) an verschiedenen Orten im Bundesstaat Kerala in Indien, die sich lokal verortete, aber international angebunden war. Der Kurator Jitish Kallat gab 94 KünstlerInnen aus 30 Staaten, darunter aber vielen aus Indien eine Bühne, um sich einem lokalen wie teils internationalen Publikum vorzustellen. Das Konzept beinhaltete, mit dem Titel „Whorled Explorations“ die KünstlerInnen zum Nachdenken über Vorstellungen von Zeit und Raum, über Vorstellungen von der Erde und dem Weltall anzuregen, „our shared dwelling hurtling through space at dizzying velocity“, wie Kallat es formuliert, „to arrive at some wider understanding of our world.“⁶⁶ Auch für die Situierung der indischen Kunstszenen zwischen Internationalität und eigener

⁶⁵ Bhagwati, 2015.

⁶⁶ Dieses Zitat stammt aus dem Kuratorenstatement: <http://www.kochimuzirisbiennale.org/curatorial-note/> (letzte Sichtung 15.08.2015).

Identität sei eine eigene Biennale wichtig. Hier lag eine lokale Verortung vor, die Blickweite reichte aber deutlich weiter ins Internationale als in Singapur.

Sabine B. Vogel ordnet das Projekt in dieser Hinsicht folgendermaßen ein:

Wie schon die vorherige Biennale 2012 so ist auch heuer wieder ein Großteil der KünstlerInnen aus Indien. Sicherlich hat diese Entscheidung mit dem Transportbudget zu tun, entspricht aber auch dem Kunstmarkt Indiens, der als Binnenmarkt funktioniert: gekauft und auch ausgestellt wird wenig internationale Kunst. Die Kochi-Muziris Biennale zeigt zwar eine klare Öffnung, dies aber auch inklusiv eines Stolpersteines.⁶⁷

Diese Einschätzung spricht für eine teilweise Öffnung in den transnationalen Kunstbetrieb, aber auch für die starke lokale und regionale Anbindung innerhalb des indischen Kunstmarktes. Für meine Fallstudie wird entsprechend zu fragen sein, wie sich deutschsprachige Projekte aus ihrem jeweiligen lokalen Blickpunkt zu den nicht unproblematischen Relationalitäten von „lokal“ und „global“ angesichts ungleichgewichtiger Macht- und Kapitalverhältnisse in der globalisierten Welt sowie auch in ihrem Kunstbetrieb verhalten.

Gegenwartsdiagnose und neue Kunstformen

Die *Venedig Biennale - All the World's Futures*⁶⁸ aus dem Jahr 2015 hat mit dem Blick auf „The State of Things“⁶⁹ den gegenwärtigen Stand der Kunst exploriert. Damit hat sie eine Kernaufgabe erfüllt, die sich Biennalen seit

⁶⁷ Vogel, 2015, S. 218.

⁶⁸ Siehe Enwezor, 2015a.

⁶⁹ Enwezor, 2015c. Dies ist der Titel des Aufsatzes von Okwui Enwezor. Er verwendet die Bezeichnung vielfach in seinen Texten zu dieser Biennale.

ihren Anfängen gestellt haben: die Bestandsdiagnose des Status quo künstlerischen Schaffens der Gegenwart, noch dazu möglichst in transnationalen Reichweiten. Doch unter der künstlerischen Leitung von Okwui Enwezor, der bereits eingangs in dieser genealogischen Zusammenstellung mit der *documenta 11* eine maßgebliche Rolle eingenommen hat, hat die italienische Initiative dies auf spezifische Weise vollbracht. Die Frage ist, wie die italienische Biennale sich vor dem Horizont der Globalisierung und der gegenwärtigen globalen Krise verhält. Ein Teilkonzept der Ausstellung oder ein „filter“, um mit den Worten des Kurators zu sprechen, ist der „Garden of Disorder“⁷⁰, der die heutige Welt voller Umbrüche abbilden soll. Damit wurde das historische Giardini-Modell mit den traditionellen Nationalpavillons im Gartenareal in Venedig konzeptionell aktualisiert. Enwezor hat den Mikrokosmos einer Ausstellung kreiert, der eine globalisierte Welt mehr oder minder abbilden mag.

„The Exhibition: Parliament of Forms“⁷¹: Die Ausstellung als Parlament der künstlerischen Formen bildete dabei den Kern des Projekts. Im Gegensatz zu Themenausstellungen stand der Biennale dafür kein übergreifendes Thema zur Verfügung, sondern wurde von kuratorischer Seite mit multiplen Filtern – „filters“⁷² – versehen, die sich unter anderem mit der Frage beschäftigen, wie aktuelle künstlerische und andere kreative Aktionen und Projekte sowie Kunstwerke im materiellen Sinne die krisenhafte Situation der Welt in der Gegenwart thematisieren.⁷³

Außerdem hob der Kurator Enwezor das Konzept beziehungsweise den Filter der „Liveness: On epic duration“⁷⁴ unter anderem mit dem „Capital:

⁷⁰ Enwezor, 2015b, S. 94.

⁷¹ Enwezor, 2015b, S. 93.

⁷² Enwezor, 2015b, S. 94.

⁷³ Enwezor, 2015b, S. 90-95.

⁷⁴ Enwezor, 2015b, S. 95.

A Live Reading“⁷⁵, der Lesung des Marxschen Kapitals, als kennzeichnend für aktuelle Strömungen der Kunst hervor. Die Kunst in Echtzeit – Performances, Aktionen – stehen im Mittelpunkt seiner Schau. Er geht sogar weiter und wertet solche Tendenzen mit starkem Gegenwartsbezug, die erst im „Jetzt“ überhaupt realisiert werden, als eine neue Kunstform beziehungsweise als eine neue Ausrichtung von historischer Performance- und Aktionskunst. Damit bezieht er sich stark auf die Tradition der Biennalen, ähnlich geartete Strömungen sowie den Status der jeweils gegenwärtigen künstlerischen Produktion zu eruieren und auszustellen. Eine solche Gegenwartsdiagnose unterscheidet sich von den eher reflexiven Themenausstellungen, die zumeist eher einen kurzen historischen Zeitraum betrachten.

3.2.2 Themenausstellungen: Kuratorisches Format und wichtige Projekte im Spannungsfeld von Globalisierung, Kunst und populären Medienkulturen

Im Folgenden stelle ich das kuratorische Format der Themenausstellungen in seiner konzeptionellen Ausrichtung und in für die Fallstudie relevanten historischen Genealogien vor. Die Definition dieses Formats ist nicht leicht vorzunehmen, da es viele Überschneidungen zu anderen kuratorischen Formaten hat und in seiner Gesamtheit auch nicht einfach von Biennalen zu differenzieren ist. Nichtsdestotrotz gibt es deutliche Unterschiede. Im Rahmen ihrer Auseinandersetzung fungieren Themenausstellungen oder „research exhibitions“⁷⁶, wie sie in transnationalen Forschungszusammenhängen genannt werden, als multidisziplinäre Reflexionsinstrumente. Sie bringen unterschiedliche Felder in Dialog, indem sie künstlerische Reflexion und Praxis mit wissenschaftlichen, politischen und kulturellen Perspektiven zusammenführen. In der vorliegenden Studie lote ich diesen

⁷⁵ Enwezor, 2015b, S. 95.

⁷⁶ Demos, 2011; Sheikh 2012.

multiperspektivischen Mehrwert des expositorischen Formats aus. Kritische Stimmen wenden ein, gerade in diesem expositorischen Format über-schreibe die kuratorische These oftmals die Kunst,⁷⁷ eine Tendenz, die sich generell an einem „discursive turn“ der kuratorischen Praxis seit den Neun-zigern abzeichne.⁷⁸ Solchen Forschungsmeinungen und ihrer konkreten Aussagekraft über Potentiale und Grenzen des Formats widme ich mich vor allem am Ende der Dissertationsschrift mit der ausblickhaften Frage nach der Zukunft von Thementausstellungen.

Untersuchungsleitend sind jedoch vielmehr themenbezogene Einschätzun-gen wie jene von T. J. Demos. Er definiert Thementausstellungen als produk-tive Orte, an denen sowohl Globalisierung stattfinde als auch die Bedeu-tung und Politiken von Globalisierung künstlerisch und transdisziplinär ausgelotet werden.⁷⁹ Diesem Verständnis schließe ich mich für die Studie an. Aufgrund der Relevanz solcher kuratorischen Explorationen sowohl für Museen und deren Ausstellungspraxis als auch für die Wissenschaft und deren Forschung stehen entsprechende Thementausstellungen im Mittel-punkt meiner Dissertation. Einen entsprechenden genealogischen Rahmen stelle ich im Folgenden in kursorischer Manier vor.

Thementausstellungen mit global verflochtener Kunst über Globali-sierung in internationalen Museumslandschaften

In diesem Abschnitt stelle ich ähnliche Projekte wie die Fallbeispiele vor, dabei gehe ich geografisch jedoch über den europäischen Rahmen hinaus und blicke auf Ausstellungen in anderen Ländern. Ein Ziel dieses weiteren Blickwinkels liegt darin, eine transnationale Perspektive zu entwickeln, die im *close reading* der ausgewählten deutschsprachigen Projekte daraufhin im

⁷⁷ Vgl. O'Neill, 2012.

⁷⁸ Wilson, 2007; O'Neill, 2007.

⁷⁹ Demos, 2011.

vierten und fünften Kapitel im Detail überprüft und befragt werden soll. Als ersten Verweis stelle ich die wegweisende Ausstellung *How Latitudes Become Forms. Art in a Global Age*⁸⁰ aus dem Jahr 2003 am Walker Art Center Minneapolis in den USA vor. Die Schau wanderte im Anschluss zur Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Per L'Arte nach Turin, Italien, und zum Contemporary Arts Museum Houston, Texas. Eines meiner Fallbeispiele, *The Global Contemporary* am ZKM, hat im historischen Dokumentationsteil anhand der Präsentation des ungewöhnlichen Ausstellungskatalogs der thematischen Wanderausstellung explizit auf das Projekt aus Nordamerika als Modell und historischen Wegweiser referiert.⁸¹

Hauptaspekte des dortigen Ausstellungskonzepts sind Fragen nach den Formen, wie Kunst aus anderen Breitengraden kreiert und dargestellt wird. Wie „reist“ und übersetzt sich eine solche transnationale Kunst an fernen Orten? Werden neue Bedeutungen produziert und gehen ursprüngliche Annahmen über die „Reise“ verloren?⁸² Solchen Fragen stellen sich auch meine Fallbeispiele. Demnach ist die konzeptionelle Überschneidung hier augenscheinlich. Nach Aussage des Kuratoren Philippe Vergne und dessen KollegInnen Douglas Fogle und Olukemi Ilesanmi untersucht die Ausstellung *How Latitudes Become Forms*

[...] ways that globalization, or the ‘new internationalism in art,’ is affecting visual culture. Twenty-eight artists, both emerging or mid-career (many making their American debut), from Brazil, China, India, Japan, South Africa, Turkey, and the United States are represented.

⁸⁰ Siehe Vergne, 2003.

⁸¹ Der Katalog war als Exponat im ersten Raum des historischen Teils unter dem Motto „Documents. 1989 und die globale Wende“ im ZKM ausgestellt. Siehe *Ausstellungszeitung*, 2011, S. 10 sowie Belting/Buddensieg/Weibel, 2013, S. 50-73.

⁸² Siehe Vergne, 2003, S. 19-22.

Their work is determinedly individualized, yet provocatively informed by its cultural context. Their practices transcend national boundaries without surrendering their specificity.⁸³

Vergne spricht dabei von einem konstanten Zustand von „in-betweenness“⁸⁴, von einem Changieren zwischen Nähe und Ferne, Lokalem und dem Anderen, mit dem künstlerische Positionen sich einer „aesthetic of ‚thirdness‘“⁸⁵ annähern. Es geht dementsprechend generell bei einer solchen Art von Themenausstellungen - so auch bei den Fallbeispielen - um Kunst, die geopolitische Grenzen überschreitet, dabei aber trotzdem kulturelle Spezifität beibehält. Diese Gegenüberstellung ließe sich auch festhalten als Teildefinition von „globaler Kunst“, jedenfalls in dem entsprechenden Verständnis, wie es die hier diskutierten Ausstellungen propagieren.

Mit einer ähnlichen ideologischen Auffassung, jedoch mit expliziter Verweigerung des Formats der Themenausstellung, brachte das transdisziplinäre Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Former West*⁸⁶ (2008-2016) der Ausstellungs- und Projektinstitution BAK (basis voor actuele kunst) in Utrecht in den Niederlanden gemeinsam mit internationalen KuratorInnen und WissenschaftlerInnen sowie Kunstschaffenden verwandte Fragen auf die museale Bühne. Im Rahmen des transdisziplinären Festivals *Former West: Dokumente, Konstellationen, Ausblicke* (2013) offerierte die Initiative in den Räumen des Kooperationspartners Haus der Kulturen der Welt in Berlin Talks, Lesungen, Diskussionsforen, Performances und auch eine Art von

⁸³ Die Charakterisierung des Grundkonzepts ist auf der Webseite des Walker Art Center zu finden: <http://www.walkerart.org/archive/B/AC7395A5CF7598E16164.htm/> (letzte Sichtung 01.11.2015).

⁸⁴ Vergne, 2003, S. 22.

⁸⁵ Vergne, 2003, S. 22.

⁸⁶ Siehe die umfangreiche Webseite mit weiteren Informationen zum Projekt sowie Online-Videoarchiven der veranstalteten Konferenzen: <http://www.formerwest.org/> (letzte Sichtung 01.10.2015).

Kunstpräsentation. Diese wurde allerdings mit vereinzelt und im Hintergrund verbleibenden Exponaten im Ausstellungsraum eher am Rande der Veranstaltungen angesiedelt und bewusst nicht als Ausstellung definiert. Die Leitung um Maria Hlavajova (Amsterdam/Utrecht) verweigerte sich diesem kuratorischen Format, das in seiner tradierten Form zu begrenzt für zeitgemäße genre- und institutionsübergreifende Debatten sei⁸⁷:

Das Projekt beschränkt sich nicht auf ein bestimmtes Fachgebiet oder eine Praxis. Es ist weder eine Ausstellung, noch eine Tagung [sic!] noch eine Reihe von Präsentationen, sondern eher eine Bühne, auf der das Ausstellende, Performative und Diskursive in einer Vielfalt aus Proben, Dialogen, Spontan-Performances, Gesprächen, Lectures, Screenings, Workshops und der Gelegenheit, voneinander zu lernen, aufeinandertreffen.⁸⁸

Solche kritischen Positionen zum in der Dissertation zentral anvisierten Themenausstellungsformat sind wichtige Gegenpositionen, um die Potentiale, aber auch Grenzen des Formats zu diskutieren.

Trotz der kuratorischen Verweigerung war das Berliner „Kapitel“ des internationalen Projekts in ähnlicher Weise wie die themenbezogenen Ausstellungen um fünf thematische Strömungen herum angeordnet. Es ging um Kontexte zeitgenössischer Kunstproduktion⁸⁹, ihre Infrastruktur⁹⁰ sowie kritische Aspekte der zeitgenössischen Debatte wie „insurgent cosmopolitanism“⁹¹ und „dissident knowledges“⁹². Dabei wurden diese anvisierten Strömungen aber eben nicht in einer klassischen Kunstpräsentation,

⁸⁷ Siehe Hlavajova, 2013b, S. 8-10.

⁸⁸ Hlavajova, 2013b, S. 10.

⁸⁹ Siehe Groys, 2013, S. 16-19.

⁹⁰ Siehe Rogoff, 2013, S. 32-35.

⁹¹ Hoskote, 2013, S. 46, siehe auch S. 47-49.

⁹² Hlavajova, 2013a, S. 60, siehe auch S. 61-63.

sondern mit unterschiedlichsten Live-Ausstellungsformaten präsentiert. Entsprechend blieb zwar der Bezug zu einer Themenorientierung bestehen, die Umsetzung erfolgte jedoch mit anderen partizipativen Ansätzen der Diskussion und mit transdisziplinären AkteurInnen.

Das Projekt wurde ursprünglich konzipiert von Maria Hlavajova (Amsterdam/Utrecht) und Kathrin Rhomberg (Wien) in Zusammenarbeit mit Boris Buden (Berlin), Boris Groys (New York), Ranjit Hoskote (Mumbai), Katrin Klingan (Berlin) und Irit Rogoff (London). Sie verfolgten von Anfang an das Ziel einer kritischen Neuinterpretation unserer Geschichten seit dem Ende des Kalten Krieges. Grundlage waren hierbei kulturelle und künstlerische Vorstellungen von „Formerness“ – Vorzeitigkeit – und politische Konstrukte wie „West“ und „Ost“ vor und nach 1989. Diese Vorstellungen widersetzen sich auf globaler Ebene den diagnostizierten Hegemonien des sogenannten „Westens“. Im Kontrast zum „former east“, dem ehemaligen Ostblock, zeigten sie die gleichermaßen paradigmatischen Veränderungen des einstigen Westens aus Zeiten des Kalten Krieges auf, die vom Westen selbst aber bis heute weitgehend ignoriert werden.⁹³

Das Bestreben lag darin, Einfluss auf das Selbstverständnis der Gegenwart zu nehmen und die Zukunft als Möglichkeitsraum zurückzuerobern. Dieses Projekt initiierte Dialoge und Austauschprozesse zwischen Kunstschaufenden, TheoretikerInnen, Studierenden, politischen AktivistInnen und anderen Interessierten. Dabei versuchte das Projekt „ein neues Licht auf die zeitgenössische Kunst im Kontext aktueller Entwicklungen in Gesellschaft und Politik zu werfen.“⁹⁴

⁹³ Siehe Hlavajova, 2013b, S. 7-8.

⁹⁴ Dieses Zitat stammt von der Webseite des Haus der Kulturen der Welt zu dem Projekt: http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2013/former_west/start_former_west.php/ (letzte Sichtung 01.11.2015).

In der Gegenüberstellung einer „typischen“ Themenausstellung zu Kunst und Globalisierung aus den USA und einem Festival als bewusste Negierung des Ausstellungsformats in Europa ist hiermit der nahe Diskurs- und Projekthorizont für meine Fallstudie abgesteckt. Im Folgenden blicke ich auf konzeptionell anders gelagerte, auf Überblick angelegte und historisch meist vorhergehende Beispiele der Regionalschauen, die ebenfalls wichtige Differenzpositionen zur Fallstudie sind.

Regionalschauen von „außereuropäischer“ beziehungsweise nicht-westlicher Kunst

In Differenz zu themenbezogenen Schauen, die ihren Fokus über eine inhaltliche Übereinstimmung und Fokussierung finden, sind Regionalschauen an regionalen oder geopolitischen Markern ausgerichtet. Meist bildet der Herkunftsort der Exponate den definitorischen Rahmen für ein solches Projekt. Eine auffällige Entwicklung der letzten Jahre vor allem in Europa liegt darin, weg von regionalen Überblicksschauen hin zu Themenausstellungen zu kommen. Diese Veränderung bewertet Annette Bhagwati als Versuch, der Gleichberechtigung von KünstlerInnen jedweder Herkunft und deren individuellen künstlerischen Positionen Rechnung zu tragen⁹⁵, statt in Regionalschauen die Kunstschaaffenden einer Ethnisierung als RepräsentantInnen von ganzen Kulturen zu unterziehen⁹⁶. Kobena Mercer spricht hierbei von der „burden of representation“⁹⁷.

Doch in der künstlerischen Gleichstellung in themenzentrierten Projekten sieht Bhagwati eine neue Problematik von Dekontextualisierung und inhaltlich-ästhetischer Nivellierung der präsentierten Positionen.

⁹⁵ Vgl. Bhagwati, 2015.

⁹⁶ Siehe Foster, 1995.

⁹⁷ Mercer, 1990. Dies ist der Titel der Publikation.

Entsprechende Kritik an Themenausstellungen wird hauptsächlich von AkteurInnen aus so genannten Peripherien laut. Sie monieren vor allem die westliche Dominanz im internationalen Ausstellungsbetrieb und westliche ästhetische Standards wie Installationen und medienbasierten Arbeiten.⁹⁸ Die koreanische Kuratorin Yoon Min Moon plädiert deshalb für eine Rehabilitierung der derzeit umstrittenen Regionalschau, um historische und postkoloniale Konstellationen in deren Partikularität und in deren kulturellen Differenz präziser abbilden zu können.⁹⁹ Neben der historischen Bedeutung von Regionalschauen stelle ich im Folgenden aufgrund des erneut von Moon und anderen geforderten Bedarfs an zeitgemäßen *survey shows* sowohl historische wie jüngere Beispiele vor.

„Kunst aus ...“ stellt dabei gleichermaßen ein kunstmarktbezogenes Wiedererkennungslabel für die exponierte Kunst dar. Im Folgenden geht es in Bezug zu den Fallbeispielen um entsprechende *survey shows* mit „außereuropäischer“ beziehungsweise nicht-westlicher Kunst, die ebenso ihren Platz im internationalen Markt wie auch in den Museen finden sollte. Dies war im Gegensatz zu den Zielen der meisten KuratorInnen jedenfalls die Haltung der hier vorgestellten Kuratoren. Vorrangig ist hierbei der französische Vertreter Jean-Hubert Martin zu nennen, der eine bis heute legendäre, paradigmatische und viel rezipierte Exposition konzipierte: *Magiciens de la terre*¹⁰⁰ im Centre Pompidou in Paris aus dem Jahr 1989.¹⁰¹ Unter dem ominösen Titel zu den vermeintlichen „Magiern der Welt“ versammelte Martin 1989 in einer ebenso berühmten wie umstrittenen Schau hundert KünstlerInnen aus allen Kontinenten nebeneinander, darunter Marina Abramovic, Alighiero Boetti, Frédéric Bruly Bouabré, Huang Yong Ping und Chéri Samba bis hin zu Lawrence Weiner. Der universalistische Ansatz nahm Bezug auf Künstler wie Robert Filliou oder Joseph Beuys. Außerdem verwies

⁹⁸ Vgl. Lam, 2009.

⁹⁹ Vgl. hierzu Bhagwati, 2015.

¹⁰⁰ Martin, 1989.

¹⁰¹ Siehe Belting/Buddensieg/Weibel, 2013, S. 66-67.

der Kurator konzeptionell auf anthropologische Forschung und anthropologische Herangehensweisen an Artefakte.

Die Ausstellung vereinte eine Fülle bis dahin als unvereinbar aufgefasster Standpunkte und wurde wegweisend für die zeitgenössische Kunst ab den 1990er Jahren.¹⁰² Als Modell für Museumsausstellungen wurde sie erst verspätet relevant, was neben ideologischen Vorbehalten nicht zuletzt am verlangsamten Entwicklungsrhythmus von musealen Institutionen liegen mag, wie meine Fallbeispiele sowie die referierten Beispiele in internationalen Kontexten belegen, die erst nach 2000 oder viel später stattfanden.

Die Hauptbedeutung von *Magiciens* liegt in der Tatsache, dass sie eine der ersten Präsentationen im Westen war, die nicht-westliche Kunst weitgehend gleichberechtigt neben westliche Produktion stellte.

Das Fallbeispiel *The Global Contemporary* verwies auf diese Ausstellung im dokumentarischen Ausstellungspart und detailliert auch im Katalog. An dieser Referenz und ihrem Entstehungsdatum sowie darauf folgenden Effekten im künstlerischen und kuratorischen Bereich begründete es unter anderem den eigenen historischen Ausgangspunkt 1989.¹⁰³ Als eine der wenigen Beispiele fand das Pariser Projekt auch Widerhall in der kunsthistorischen und transdisziplinären Forschungsliteratur.¹⁰⁴ So wurde die oftmals als wegweisendes Modell, teils sogar als singulärer Ausgangspunkt einer Genealogie von globalen Kunstpräsentationen gewertete Ausstellung *Magiciens de la terre* in einer Monografie der *afterall*-Publikationsreihe *exhibition histories* aufgearbeitet.¹⁰⁵

¹⁰² Siehe Kellein, 2000.

¹⁰³ Siehe Belting, 2013a, S. 181-182.

¹⁰⁴ Siehe für einen Überblick: Steeds/Lafuente, 2013. Vgl. auch Buddensieg, 2013, S. 212-220.

¹⁰⁵ Steeds/Lafuente, 2013.

Gleichzeitig wurde diese Schau aufgrund der darin diagnostizierten ethnozentristischen Tendenzen kritisiert und ihre Ursprungsstellung für eine kuratorischen Genealogie per se in Frage gestellt, da eine solche nicht einen einzigen Ausgangspunkt haben könne, von dem eine lineare Entwicklung ausgehe.¹⁰⁶

Diesem vielbeachteten historischen Unterfangen stelle ich im Folgenden ein weniger bekanntes und jüngeres Projekt gegenüber, das eine aktuelle Art von Regionalschau der letzten Jahrzehnte repräsentiert: *Indian Highway*¹⁰⁷ (2008-2013) in der Serpentine Gallery in London und an anderen Ausstellungsorten. Diese Wanderausstellung wurde hauptverantwortlich von den KuratorInnen Julia Peyton-Jones und Hans Ulrich Obrist aus Europa initiiert und später an weiteren Stationen übernommen, dabei in Kooperation mit lokalen KuratorInnen teilweise adaptiert. Ziel war es, einen Überblick über die lebendige und wachsende Kunstszene in Indien zu bieten. Der eigenen Regionalzusammenstellung wurde von kuratorischer Seite ausgesprochene Relevanz attestiert, wobei auch der konzeptionelle Bezug der ausgewählten Positionen zum Motto der Schau näher charakterisiert wurde:

Following the remarkable and rapid economic, social and cultural developments in India, *Indian Highway* was a timely presentation of the pioneering work being made in the country. [...] Some artworks in the exhibition have been selected for their connection to the theme of *Indian Highway*, reflecting the importance of the road in migration and movement and the link between rural and urban communities. Other works make reference to technology and the 'information superhighway', which has been central to India's economic boom. A common

¹⁰⁶ Siehe die Hauptargumente pointiert zusammengefasst und argumentative untermauert bei: Kravagna, 2013, S. 110-131.

¹⁰⁷ Siehe Madden, 2008.

thread throughout is the way in which these artists demonstrate an active political and social engagement, examining complex issues in an Indian society undergoing transition.¹⁰⁸

In diesem Statement verbinden die AkteurInnen künstlerische, historische, soziale und technologische Aspekte in einer assoziativ anmutenden Kulmination für die Ausstellung. Dabei spielen vor allem Relationalitäten von Globalisierung und Ökonomie, speziell dem Kunstmarkt, eine wesentliche Rolle für die Verfasstheit der zeitgenössischen Kunstproduktion in Indien, wie Ranjit Hoskote im Katalog argumentiert.¹⁰⁹ Dabei werden die Gegenwartigkeit und der Gegenwartsbezug betont. Savita Apte weist darauf hin, dass sich diese Bezugnahme mit traditionellen Konzepten aus Indien verbinden lasse und nicht von dieser, wie vielfach von westlicher Seite versucht, isoliert werden könne: „Indian Highway is a testament to the indispensability of tradition and the unique sanctuary and re-invigoration that tradition allows. This living tradition permits the past to co-exist with the present and is constantly reshaped by contemporary artists.“¹¹⁰

Die Exposition war laut der Kuratierenden Peyton-Jones und Obrist das Resultat umfangreicher Recherchen in ganz Indien im Dialog auch mit lokalen ExpertInnen. Das Ergebnis, die Gruppenausstellung, sollte eine Momentaufnahme - einen „snapshot“¹¹¹ - einer lebendigen Generation von KünstlerInnen mit einem vielfältigen Medienspektrum abbilden. Entsprechend war ein Teil von den für *Indian Highway* selektierten Kunstschaaffenden bereits auf Resonanz in der internationalen Kunstwelt gestoßen, die anderen wurden als „aufstrebende“ Nachwuchstalente vorgestellt.¹¹² Auch hier lag das Ziel darin, eine möglichst umfassende Varianz an Positionen zu zeigen.

¹⁰⁸ Peyton-Jones/Obrist/Kvaran, 2008, S. 7.

¹⁰⁹ Siehe Hoskote, 2008, S. 190-192.

¹¹⁰ Apte, 2008, S. 199.

¹¹¹ Peyton-Jones/Obrist/Kvaran, 2008, S. 7.

¹¹² Siehe Peyton-Jones/Obrist/Kvaran, 2008, S. 7-10.

Entgegen der attestierten Absichten ist meines Erachtens bei diesem Ansatz jedoch der Anspruch nach umfassender Repräsentation problematisch, der angesichts der realen umfangreichen und multiplen Kunstproduktion an vielen Standorten in Indien obsolet erscheint. Außerdem liegt ein Problem in der westlichen Deutungshoheit, den die Kuratoren aus London mit ihrem kulturellen und professionellen Hintergrund repräsentieren. Im Rahmen kritischer Analysen jüngerer internationaler Wanderausstellungen zu „neuen“ Kunstregionen wurden auch Texte zu *Indian Highway* veröffentlicht. In dieser Forschungsliteratur liegt der Fokus darauf, inwieweit und auf welche Weise ein westlich geprägtes Bild indischer Kunst anhand der Kunstexposition konstruiert werde.¹¹³ Ähnliche Aspekte – wenn auch ohne nationale Begrenzungen – gewinnen für die Fallstudie wiederum an Beachtung, wenn es um „globale“ Kunstproduktion und einen vermeintlich ethnozentristischen Blick auf solches Kunstschaffen im Rahmen der lokalen Themenausstellungen geht.

Themenausstellungen über mediale Globalisierung

Während die Fallbeispiele sich hauptsächlich der kulturellen Globalisierung gewidmet haben, setzten sich historische Vorgänger bezüglich der Globalisierungsthematik eher mit der weltweiten Vernetzung von Medien – der medialen Globalisierung – auseinander. Diese hängt fundamental mit der Verbreitung des Internets seit den 1990er Jahren zusammen. Auf eben diese technologische Entwicklung mit ungeahnten wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Folgen hob die umfangreiche Themenausstellung *net_condition. Art and Global Media*¹¹⁴ aus dem Jahr 1999 im ZKM Karlsruhe ab. Sie fand in derselben Institution wie mein Fallbeispiel *The Global*

¹¹³ Vgl. Bublatzky, 2011, S. 298-312.

¹¹⁴ Siehe Weibel/Druckrey, 2001.

Contemporary statt. *Net_condition* zeigte Netzkunst, aber auch medial traditionellere Arbeiten, die sich inhaltlich mit den so genannten Neuen Medien beschäftigen.

Der Kurator Peter Weibel charakterisiert sein Konzept folgendermaßen:

This exhibition is not called net.art, but rather, for the aforementioned reasons, net_condition, as it focuses on the social conditions forced into existence by the net, while at the same time exploring the conditions that the net itself imposes on society. In addition, to these social conditions, the focus of the exhibition project is on investigating which new conditions the net imposes on the historical media and historical social forms of communication and art.¹¹⁵

In der Schau wie auch im Katalog wurden solche neuen Bedingungen durch vernetzte Technologien an aktuellen politischen Fragen wie nach dem Nutzen und der Problematik technologisch basierter Überwachung¹¹⁶ diskutiert. Unterfüttert wurde die Gegenwartsdiagnose durch medientheoretische Diskurse von Rosalind Krauss¹¹⁷, Pierre Bourdieu¹¹⁸ und anderen bekannten Positionen. Darüber hinaus wurde eine historische Dimension durch Rückblicke auf frühere medienbasierte Kunstformen hinzugefügt¹¹⁹. Ausgehend von net_condition lenkte die Medienkunst-Institution innerhalb der letzten Dekaden ihren Blick von der medialen Vernetzung auf die kulturelle Globalisierung (*The Global Contemporary*) und in den Jahren 2015

¹¹⁵ Weibel, 2001, S. 14.

¹¹⁶ Rötzer, 2001, S. 68-69.

¹¹⁷ Der Mitherausgeber Timothy Druckrey verweist unter anderem auf Krauss' Konzept der „post-medium condition“, um einen Medienbegriff für das kuratorische Projekt abzuleiten: Druckrey, 2001, S. 21. Siehe auch Krauss, 2000.

¹¹⁸ Bourdieu, 1999; siehe auch Bourdieu, 2001, S. 60-61.

¹¹⁹ Baumgärtel, 2001, S. 152-161.

bis 2016 mit dem Projekt *Globale*¹²⁰ wieder verstärkt auf die globalen Medien.

Ein nordamerikanisches Vergleichsbeispiel ist *Telematic Connections. The Virtual Embrace*¹²¹ (2001 bis 2002), das die Independent Curators International in den USA organisierten und der in Medienkunstkreisen weithin bekannte Kurator Steve Dietz kuratierte. Ausstellungsorte der Wanderschau waren das Walker Art Center in Minneapolis, in dem auch die bereits vorgestellte *Latitudes*-Ausstellung stattfand. Außerdem reiste das Projekt zum San Francisco Art Institute, zum Oklahoma City Museum of Art, zur Alyce de Roulet Williamson Gallery in Pasadena, zum Austin Museum of Art in Texas und zur Atlanta College of Art Gallery in Atlanta, GA. Neben den physischen Ausstellungsräumen gab es auch eine virtuelle Erweiterung der Ausstellung im Internet als Online Exhibition und auf einer CD-ROM, mit der man die Exponate interaktiv erkunden konnte.¹²²

Die konzeptionelle Ausrichtung auf das Telematische¹²³ und Virtuelle orientierte sich auch an künstlerischen wie theoretischen Konzepten unter anderen von Roy Ascott, der in der *telematic art* eine wesentliche Transformation von passiven zu aktiven beziehungsweise interaktiven BetrachterInnen für den Kunstkontext sah.¹²⁴ Entsprechend verorten sich die MacherInnen des nordamerikanischen Projekts in diesem Geist an der Schnittstelle vom realen zum physischen Raum wie folgt:

Telematic Connections, like many of the works in it, is a hybrid affair. Part history, part speculation, partly onsite, partly online, it crosses

¹²⁰ Siehe die Webseite zum Projekt: <http://zkm.de/globale> (letzte Sichtung 27.10.2015).

¹²¹ Siehe die Webseite zum Projekt: <http://telematic.walkerart.org/> (letzte Sichtung: 01.08.2015).

¹²² Siehe <http://telematic.walkerart.org/> (letzte Sichtung: 01.08.2015).

¹²³ Das Konzept wurde von zuerst von Simon Nora and Alain Minc entwickelt: Siehe Nora/Minc, 1980, S. 4-5.

¹²⁴ Ascott, 2003. Siehe auch Shanken, 2003, S. 1-94.

boundaries between art, communications, and popular culture. Its four sections include installation works, past and recent film clips, online projects, and a ‚telematics timeline‘. Through these various media, the exhibition presents the ways in which artists use technology – and the Internet – to explore both the utopian desire for an expanded, global consciousness and the dystopian consequences of our collective embrace, willing or not, of computer-mediated human communications. At the same time Telematic Connections places this emergent work within a historical framework.¹²⁵

Mit der künstlerischen und transdisziplinären Erforschung des Massenmediums Internet hat sich die Ausstellung auch den gegenwärtigen populären Kulturen genähert, wie es weitere Ausstellungen, wenn auch mit anderen Fokussen, ebenfalls getan haben.

Themenausstellungen zu populärkulturellen Massenmedien wie dem Kino

Wie viele Positionen der modernen und zeitgenössischen Kunst, so haben sich auch Ausstellungen mit den künstlerischen Bezügen zu Kino und Kinokulturen beschäftigt. Wie ich es im folgenden Kapitel mit Bezug zu dem auch hier bereits mehrfach genannten Fall *The Global Contemporary* analysieren werde, so haben auch weitere Projekte Kunst und Kino zusammengebracht. Während das Karlsruher Beispiel globale Kinokulturen in Augenschein nahm, haben sich die meisten einschlägigen Ausstellungen zum Themenkomplex Kunst und Kino im letzten Jahrzehnt – wie *The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image; Jenseits des Kinos. Die Kunst der*

¹²⁵ Das Statement wurde auf der Übersichtsseite zum Projekt online publiziert: <http://telematic.walkerart.org/overview/> (letzte Sichtung: 01.08.2015).

Projektion; Le mouvement des images, art, cinéma und *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahr*¹²⁶ – fast ausschließlich dem euro-amerikanischen Kino gewidmet. Aus einer westlichen, letztendlich eurozentristischen Perspektive heraus haben sie somit große Kinokulturen aus anderen Kontinenten ignoriert. Auch die künstlerischen Exponate zu diesem Thema stammten weitgehend von westlichen KünstlerInnen.

Ein mittlerweile historisches Beispiel, das sich wiederum dem historischen Kino und Film gewidmet hat, war *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*¹²⁷ (2003-2004) im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Matthias Michalka, Kurator des MUMOK-Museums für neue Medien, hat hiermit eine Grundlagenschau kreiert. Sie verbindet, was zu Anfang der 2000er Jahre bei der Beschäftigung der Kunst mit dem Kino noch separat betrachtet wurde:

Auf dem Höhepunkt der späten Moderne galt das Hauptinteresse dem Apparat des Kinematografischen, und die Mythologie der ‚moving images‘ war nicht vorwiegend ikonisch (oder ‚dokumentarisch‘) bestimmt, sondern zuerst einmal technisch. Auch die Rezeption wurde nicht sofort psychoanalysiert in der Tradition von Freud, sondern in Kategorien der Wahrnehmungsphysiologie und der experimentellen Psychologie untersucht.¹²⁸

Entsprechend können einige Exponate auch als künstlerische „Versuchsanordnungen“¹²⁹ aufgefasst werden. Die meisten Arbeiten in *X-Screen* lassen

¹²⁶ Vgl. Brougher, 2008; Jäger/ Knapstein/Hüsch, 2006; Michaud, 2006 und Michalka, 2004b.

¹²⁷ Michalka, 2004b.

¹²⁸ Rebhandl, 2004. In dem Online-Artikel, der auch in der Printausgabe der Zeitung taz erschien, ordnet Bert Rebhandl die Ausstellung in kunsthistorische Kontexte ein.

¹²⁹ Rebhandl, 2004.

sich dabei gleichermaßen etablierten kunsthistorischen Strömungen wie unter anderem Minimal Art, Fluxus oder Konzeptkunst zuordnen. Hier überkreuzen sich verschiedene kategoriale Wissenschaftssysteme. Weil meist berühmte KünstlerInnen in Wien präsentiert wurden, etwa Bruce Nauman, Vito Acconci und Marcel Broodthaers oder auch Joan Jonas und Dennis Oppenheim, sind sie ansonsten hauptsächlich aus Einzelausstellungen oder „klassischen“ Überblicksausstellungen nach Region, „Stil“ oder ähnlichem als aus vergleichbaren thematischen Präsentationen bekannt gewesen. In Wien aber wurde tatsächlich „Filmgeschichte“¹³⁰ in jenem erweiterten Sinn des *expanded cinema* betrieben. Aufgrund des meist ephemeren Charakters der Aktionen aus den 1960er Jahren konnten sie zumeist lediglich mit Hilfe von fotografischen und textuellen Quellen ausgestellt werden. Solche Dokumente erhielten über den dokumentarischen Charakter in der Schau auch eine eigene mediale Wirkung auf die BetrachterInnen. Mediale Übertragungen zur Archivierung von altem Filmmaterial in DVD-Formate veränderten ebenfalls die filmischen Effekte.¹³¹ Solche Spannungsmomente zwischen historischem künstlerischen Material und gegenwärtiger Installation im Museumsraum beinhalten inhärent auch historische Verfremdungen, gehören aber gleichwohl zu den spannenden Resultaten solcher Projekte.

Dabei sollen gerade auch analytische Erkenntnisse über das *Expanded Cinema* im Museumskontext offenbart werden. Hierzu gehören Erkenntnisse wie von Liz Kotz, die im zugehörigen Ausstellungskatalog – quasi als erweitertem Analyseraum – argumentiert, wie das Medium Film im *Expanded Cinema* als „visuelles System reflektiert“¹³² wurde. Es bleibt zu fragen,

¹³⁰ Rebhandl, 2004.

¹³¹ Vgl. Webber, 2004.

¹³² Kotz, 2004, S. 47.

inwieweit die Ausstellung tatsächlich räumliche Konstellationen „analysieren“ beziehungsweise vorführen kann, deren Funktion darin lag, „ein kollektives Erlebnis zu ermöglichen und die strukturelle Trennung zwischen dem projizierten Bild und den versammelten BetrachterInnen aufzulösen oder zu verschleiern.“¹³³

Wie man der Ausstellungscharakterisierung entnehmen kann, wurde letztendlich doch die populäre Kultur und das Massenmedium Kino ausschließlich aus dem Westen repräsentiert und zudem wieder recht eng auf den ebenfalls westlichen Kunstkontext zugeschnitten. Gleichwohl berücksichtigte der Kurator Michalka auch medienwissenschaftliche Diskurse und bot im Katalog einen Rückblick auf entsprechende historische medienanalytische und -kritische Diskurszusammenhänge. Er folgerte:

Die Erweiterung des kinematografischen Projektionsfeldes, wie sie in *X-Screen* diskutiert wird, war Teil der Kritik des Visuellen in den Sechziger Jahren. [...] Die Konzentration auf die filmische Projektion ermöglicht die direkte Bezugnahme auf den gesellschaftlichen Machtfaktor des medialen Bildes und erlaubt zudem eine veränderte Auseinandersetzung mit einem veränderten Verhältnis von Kunst und Kino als einer paradigmatischen Öffnung innerhalb des kulturellen Feldes.¹³⁴

Trotz aller transdisziplinären Seitenblicke im Katalog war *X-Screen* aufgrund der Exponatauswahl und Präsentation letztlich eine dezidiert kunsthistorische Ausstellung, auch wenn sie eine kunsthistorisch eher marginal betrachtete Materie aufgriff, wie Mark Webber resümiert: „*‘X-Screen’ continued the exploration of an increasingly relevant but widely neglected area*

¹³³ Kotz, 2004, S. 58.

¹³⁴ Michalka, 2004a, S. 10.

of recent artistry that was first seriously addressed by ‚Into the Light‘ at the Whitney Museum, New York, in 2001.“¹³⁵ Jedoch operierte das Projekt mit vorrangig westlichen Kunstkategorien und Kunstwerken. Hierin liegt auch ein wesentlicher Unterschied zu den im Folgenden untersuchten Fallbeispielen, die mit solchen kulturellen und (fach-)disziplinären Vernetzungen zu einem späteren Zeitpunkt auch im Ausstellungsraum zumindest experimentierten.

*Bild für Bild. Film und zeitgenössische Kunst*¹³⁶ im Hardware MedienKunstVerein (HMKV) Dortmund, in Kooperation mit dem Centre Pompidou Paris, aus den Jahren 2010 bis 2011 widmete sich ebenfalls dem Verhältnis von Kino und Kunst. Wenn *X-Screen* letztendlich eher eine kunsthistorische Exposition war, dann könnte man das Dortmunder Beispiel als tendenziell eher filmwissenschaftliche Kunstschau werten, denn das grundlegende Konzept sowie der konkrete Ausstellungsaufbau im musealen Raum wurde aus Kernbegriffen der Filmtheorie wie „Montage“, „Kamerafahrt“, und „Schnitt“ strukturiert.¹³⁷ „Die Ordnung der bewegten und stehenden Werke – Gemälde, Fotografien, Skulpturen – folgt [...] einem spielerischen Szenario: Analog zum Film führt sie die Besucher durch einen von filmischen Elementen durchzogenen Raum.“¹³⁸ Diese Anordnung betonte das Formalästhetische über kulturelle Kontexte – Form überschrieb den Kontext. In dieser Ausrichtung entsprach es eher der film- oder medienwissenschaftlichen Perspektivierung.

¹³⁵ Webber, 2004. Dieses Zitat ist Teil der Rezension in der Online-Ausgabe des *frieze magazine*, die am 5. Mai 2004 veröffentlicht wurde.

¹³⁶ Siehe Wettengl/Michaud, 2010.

¹³⁷ Wettengl/Michaud, 2010, Inhaltsverzeichnis.

¹³⁸ Das Zitat stammt von der Webseite des Dortmunder Museums: <http://www.dortmunder-u.de/veranstaltung/bild-für-bild-film-und-zeitgenössische-kunst/> (letzte Sichtung 01.04.2018).

Dahinter stand die inhaltliche Frage, die den Bezug zur Kunst herstellt: „Wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen dem Kino und den anderen Künsten seit den 1950er Jahren bis heute?“¹³⁹ *Bild für Bild* wertete die Relationen zwischen Film und anderen Künsten seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus. Hierbei war allein, wie auch in Wien, ein westliches Kino gemeint. Die Kunstformen – sei es künstlerischer Film oder andere künstlerische Medienexpressionen – standen bei beiden Projekten im Vordergrund der populären Kultur. In dieser kunstimmanenten Priorisierung sind die zwei Schauen charakteristisch für viele weitere Projekte. Für meine Fallbeispiele zur „globalen Kunst“ und im Karlsruher Fall auch zum globalisierten Kino wird unter anderem zu fragen sein, wie diese Projekte das Spannungsverhältnis zwischen „high“- und „low“-Kulturen verhandeln.

Die hier kursorisch skizzierten Ausstellungen bilden Genealogien mit wegweisenden Knotenpunkten und vielen Vernetzungen. Sie umreißen ein kuratorisch-diskursives Netz, in dem auch die Fallstudie anzusiedeln sein wird. Hierin ergänzen sie sich mit den in Kapitel 3.1 vorgestellten Diskursen aus den Wissenschaften, die ebenfalls die Diskurse der Fallstudie prägen.

Der weit gefasste Blick auf historische und inhaltliche Verwandtschaften bildet die Basis für die Bearbeitung der ausgewählten Themenausstellungen der letzten Jahre im deutschsprachigen Raum Europas, die ich in das Zentrum meiner Arbeit stelle. Auf diese Ausstellungen gehe ich im Folgenden aus einer Nahperspektive ein.

¹³⁹ Siehe die Webseite: <http://www.dortmunder-u.de/veranstaltung/bild-für-bild-film-und-zeitgenössische-kunst/> (letzte Sichtung 01.04.2018).

TEIL 1

Ausstellungen als physische und diskursive Räume

Lokale Aneignung von globalen Kino- und
Musikkulturen als maßgebliche Felder der
Globalisierung in Themenausstellungen im
deutschsprachigen Raum Europas

4 Kuratorische Aneignung von Kinokulturen in globalen Kontexten

4.1 Einführende Überlegungen zur Ausrichtung des Kapitels und zur anvisierten Aneignungspraxis

In diesem *Teil 1: Ausstellungen als physische und diskursive Räume* stehen die ersten zwei Fallbeispiele *The Global Contemporary* aus Karlsruhe und *Culture(s) of Copy* aus Oldenburg im Mittelpunkt. Wie der Titel dieses Hauptteils der Dissertation ankündigt, untersuche ich die Präsentationen in den realen Ausstellungsräumen auf ihre diskursive Bedeutung durch Effekte der medialen Präsentationsformen und ausgewählten Apparate für die Filmpräsentation¹, der szenografischen Anordnung im White Cube² sowie der kuratorischen Diskurse anhand der Ausstellungskonzepte und Selektionskriterien sowie der künstlerischen Positionierungen anhand von Schlüssellexponaten. Dabei fokussiere ich in diesem Part die kuratorische und künstlerische Aneignung von Kinokulturen. Denn wie bereits im Kapitel 3 dargelegt, sehe ich darin ein exemplarisches kulturelles Feld globaler Kulturen, das ebenso wie die im folgenden Kapitel 5 anvisierten Musikkulturen gleichermaßen partikular und mikroanalytisch über diese kulturellen Produktionen im Spiegel der zeitgenössischen Kunst Aufschluss geben kann. Darüber hinaus lassen sich die daraus gewonnenen Erkenntnisse auch auf andere kulturelle Felder von Globalisierung übertragen.

Wie ich ebenfalls im vorherigen Kapitel geschildert habe, stehen die beiden kinoreferentiellen Fallbeispiele in einer breiten Tradition von Themenausstellungen und Forschung über das Wechselverhältnis von zeitgenössischer

¹ Siehe hierzu einführend die Definition zu „Apparat“ in meinem Glossarbeitrag: Zobel, 2010, S. 266-267.

² Vgl. hierzu die Einleitung in das methodische Verfahren in Kapitel 2.3.

Kunst und Kino, jedoch wurde bisher hauptsächlich das westliche Kino beachtet. Von diesem eingeschränkten Blickradius weichen die hier untersuchten Ausstellungen deutlich ab, indem sie alle größeren Kinokulturen der Welt – oder wie in Oldenburg einen speziellen nicht-westlichen Teil hiervon – präsentieren.

Die Begrifflichkeiten für diese filmischen Kulturen sind dabei umstritten. Der Terminus des „globalen Kinos“³ wird – ähnlich wie der der so genannten globalen Kunst⁴ – kontrovers diskutiert und mag verabsolutierende, gar universalistische Tendenzen aufweisen wie auch die früheren und noch weiterhin verwendeten Termini „third cinema“⁵, „world cinema“⁶, „transnational cinema“⁷. In den Publikationen der ersten ZKM-Ausstellung werden solche Begriffe selbst nicht genannt, meines Erachtens werden die Kinokulturen allerdings in einer entsprechenden globalen Sichtweise perspektiviert, während das zweite Projekt im Edith-Ruß-Haus in den ausstellungsbegleitenden Texten ohne definitorische Termini operiert und nur eine spezifische kulturelle Situierung des allein schon in sich sehr vielschichtigen Kinos aus Asien anvisiert. In meiner Untersuchung setze ich das „globale Kino“ als eingeführten und operativen *umbrella term* ein, um der Perspektive auf Kino weit über die Grenzen von Hollywood und dem europäischen Film hinaus begrifflich Rechnung zu tragen. Im Bewusstsein der problematischen Dimensionen einer solchen Benennung und der gleichzeitigen Anerkennung von spezifischen kulturellen und historischen Unterschieden, die auch partikular betrachtet werden müssen, erscheint

³ Vgl. Galt, 2010, v. a. S. 3-30.

⁴ Diese kontroverse Kunstbegriffsdiskussion ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich, vgl. hierfür den Überblick bei Elkins, 2007; Elkins/Valiavicharska/Kim, 2010; *Globalismus/Globalism*, 2013 und Bruhn/Juneja/Werner, 2012 mit Beiträgen u. a. von Monica Juneja, Birgit Mersmann, Avinavam Shalem und Gregor Stemmerich.

⁵ Vgl. Guneratne/Dissanayake, 2003; Naficy, 2001.

⁶ Vgl. Dennison/Hwee, 2006.

⁷ Vgl. Naficy, 2001.

mir die Verwendung trotzdem notwendig, um die weltweiten cinematischen Verflechtungen auszudrücken.

Diese Kinokulturen erfahren im Rahmen der ausgewählten Themenausstellungen mehrfache Aneignungen und Adaptionen. Die Exponate verarbeiten Kinofilme in künstlerischen Kontexten, indem sie etwa mit Found Footage, Remakes oder verfremdenden Eingriffen operieren.⁸ Diese Adaptionen modifizieren/übernehmen in einem nächsten Schritt die Themenausstellungen durch Auswahl der künstlerischen Positionen und Kontextualisierung innerhalb der eigenen Schau. Diese Aneignungsformen sind eine maßgebliche Untersuchungsperspektive für dieses wie für das folgende Hauptkapitel. Während ich den Terminus bereits in Teil 2.2 eingeführt habe, leite ich insbesondere im zweiten Part dieses vierten Kapitels Bedeutung und Effekte von Appropriation anhand der Oldenburger Schau und ihrer kuratorischen Perspektive in Detail ab. Daraufhin fokussiere ich entsprechend auch die Analyse im Kapitel 4.3. Der dramaturgische Ansatz für die Ausstellungsanalysen in Kapitel 4 und 5 ist, die kuratorisch umfangreichste Schau, das erste Fallbeispiel, am ausführlichsten in allen Analyseschritten, die ich genannt habe, und in zahlreichen *close readings* auszu-leuchten. Da das zweite Fallbeispiel aus diesem Kapitel, wie auch die folgenden zwei Beispiele im fünften Kapitel, wesentlich kleinere Ausstellungen waren, verfare ich in einem „tiefbohrenden“ Ansatz und beschränke mich bei jeder Analyse auf wenige Fokuspunkte bis hin zu einem Ergebnisfokus. Somit spitze ich meine Argumentationsschritte in einer Art „Tiefenbohrung“ mit jedem Fallbeispiel zu. Dementsprechend ist auch die quantitative Verteilung. Angesichts der Größe der Projekte und des Umfangs des verfügbaren Materials ist es nicht möglich, alle vier Ausstellungen in gleicher Breite zu besprechen. Vor allem aber erscheint es mir nicht fruchtbar, vier Projekte dementsprechend nebeneinanderzustellen, darin

⁸ Vgl. zur allgemeinen Erläuterung: Stallschus, 2010a, S. 265-266.

sehe ich keinen Mehrwert an Erkenntnis. Im Gegenteil, die Gefahr wäre, eine Materialmasse an kuratorischen Publikationen, Exponaten und szenografischen Parours im deskriptiven Aufzählen zu erschöpfen, um einen vermeintlichen umfassenden Stand von Erkenntnis übermitteln zu können. Meines Erachtens nach ist es mit Blick auf die anvisierten Studienergebnisse sinnvoll, in der Tiefenbohrung von der Breite, die jedoch auch in Einzelaspekten im *close reading* betrachtet wird für das erste Beispiel, immer mehr in entscheidende Details von Ausstellungskonzepten, kuratorischen Anordnungen und Exponaten zu gehen – bis hin zu einem Schlüsselexponat, an dem sich die gesamte Ausstellung partikular in zentralen Punkten festmachen lässt, wie ich dies im Kapitel 5 vornehme. Der Parours durch die Ausstellungsanalyse beginnt nun jedoch zuerst in der ersten umfangreichen Ausstellungsbetrachtung.

In der ersten betrachteten Themenausstellung *The Global Contemporary*, die ich im folgenden Unterkapitel ausführlicher beleuchten werde, wurden in kinematographischen Bewegtbild- und Fotoarbeiten über Kinokulturen aus verschiedenen Teilen der Welt solche medienkulturellen Austauschprozesse anvisiert. Dabei stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise die Aneignung des globalisierten Kinos der Gegenwart in der Themenausstellung *The Global Contemporary* erfolgt.⁹ Welche Kinokulturen wurden einbezogen? Welcher Fokus wurde auf das weltweite Phänomen gelegt? Welche Bedeutung wurde dabei einem „globalen Kino“ beigemessen?

Diese und weitere Fragen in Bezug zur Fragestellung nach den Zugängen zur Globalisierung, die meine Fallbeispiele anbieten, werden im nun näher ausloten.

⁹ Vgl. zum Konzept der musealen Aneignung: Pearce, 1994; v.a. den Aufsatz: Beard/Henderson, 1994. S. 5-42.

4.2 *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989*, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe (2011/2012)

4.2.1 Einführung in die Ausstellung und die Teilsektion zum Kino

Ein großes Dreirad ist schwer bepackt mit einem hölzernen Schaukasten, der über den hinteren Rädern montiert ist. In seinem Innern flimmern Bilder chinesischer Karaoke-Videos über einen Röhrenfernseher. Davor steht eine Teekanne mit Plastikbechern. Auf dem Boden befinden sich kleine Hocker, als würden die ZuschauerInnen zum Verweilen eingeladen. Das Gefährt mit seinem simplen Inventar könnte als mobiler Verkaufsstand auf einem der zahllosen Nachtmärkte in China stehen.¹⁰ Tatsächlich befindet es sich in den weißen Hallen des ZKM in Karlsruhe. In der Installation *Retail Business – Karaoke No. 2* (2009) (Abb. 1) transferiert Jin Shi die Ausstattung einer Karaoke-Bar im Miniaturformat auf ein in seinem Heimatland omnipräsentes Transportmittel, um die prekären Bedingungen von Alltagskonsum für große Teile der chinesischen Bevölkerung pointiert vor Augen zu führen. Die leeren Sitzgelegenheiten verweisen dabei installativ auf die abwesenden Gäste, die als AkteurInnen eigentlich ein konstitutiver Teil dieser partizipativen Unterhaltungsform sind. Auf dem Bildschirm eines benachbarten Exponats in der Ausstellung *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989*¹¹ (2011-2012) ist das Publikum hingegen sichtbar, es kommt selbst zur Sprache. Denn in Bani Abidis Video *...So He Starts Singing* (2000) (Abb. 2) ist die Kamera nicht auf das filmische Geschehen von Bollywood-Blockbustern, sondern auf eine der ZuschauerInnen gerichtet, die Filmplots

¹⁰ Vgl. den Katalogeintrag des Künstlerzitat in: Jin Shi, 2012, S. 275. Siehe für eine Kontextualisierung von Bewegtbildinstallationen aus China als „transkulturelle Reflexionsräume“ Hopfener, 2013.

¹¹ Siehe die Publikationen zur Schau: Belting/Buddensieg/Weibel, 2013.

von indischen Spielfilmen gesteuert und mit persönlichen Randkommentaren nacherzählt.¹²

Die Impressionen stammen aus der Ausstellungssektion „Lebenswelten & Bilderwelten“¹³. Ich habe sie als Ausschnitt der umfangreichen Schau *The Global Contemporary* ausgewählt, da sie von kuratorischer Seite als einer der wichtigsten Bereiche der Ausstellung hervorgehoben wurde.¹⁴ Außerdem war sie prominent im Erdgeschoss, wo der Rundgang begann, platziert. Wie den eingangs skizzierten Impressionen aus der Kinoabteilung zu entnehmen ist, deuten die beiden Exponate bereits auf eine wesentliche Tendenz des Karlsruher Projekts hin, beim Thema der globalisierten Massenmedien explizit auch deren BetrachterInnen mit in den Blick zu nehmen. Diese Beobachtung soll im Folgenden mit einem Fokus auf diese genannte Sektion und damit auf das Medium Kinofilm detaillierter verfolgt werden. Es ist ein charakteristisches Exempel für heute weltweit omnipräsente Massenmedien, die über geografische Grenzen hinaus kollektiv identitätsstiftend in einer „public culture“¹⁵ sind. Kinofilme werden quer über den Globus vermarktet und verbreiten im „Export“ einerseits eigene kulturelle Vorstellungen und Stereotypen, andererseits erfahren sie transkulturelle Aneignungen in einer global diversifizierten Rezeption.

Zudem ist letztendlich bereits die transnational vernetzte Kinoproduktion selbst von komplexen Austauschprozessen geprägt, die zwischen Kulturen

¹² Wolf, 2009, S. 36; Madani, 2009, S. 40.

¹³ Siehe alle Exponate der Sektion mit Beschreibungen in: ZKM, 2011, S. 21-28; Belting/Buddensieg/Weibel, 2013, S. 338-357.

¹⁴ Vgl. ZKM, 2011, S. 3-4.

¹⁵ Mit diesem Terminus problematisieren Arjun Appadurai und Carol A. Breckenridge die verbreitete Bezeichnung „popular culture“, die dichotomische Spannungen von lokal und global sowie Hoch- und Massenkultur impliziert und schlagen einen egalitär ausgerichteten Begriff vor: Appadurai/Breckenridge, 1995, S. 5.

und über Kulturen hinweg ein transkulturelles¹⁶, hybrides Repertoire an Narrationen, Figuren und Themen speisen.¹⁷

In der ZKM-„Bilderwelten“-Sektion wurden in kinematographischen Bewegtbild- und Fotoarbeiten über Kinokulturen aus verschiedenen Teilen der Welt solche medienkulturellen Austauschprozesse anvisiert. Dabei stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise die Aneignung des globalisierten Kinos der Gegenwart in der Themenausstellung *The Global Contemporary* erfolgt.¹⁸ Welche Kinokulturen wurden einbezogen? Welcher Fokus wurde auf das weltweite Phänomen gelegt? Welche Bedeutung wurde dabei einem „globalen Kino“ beigemessen? Den Begriff und alternative Bezeichnungen und Begriffsbedeutungen habe ich bereits im dritten und in diesem Kapitel erwähnt. In den Publikationen der Ausstellung werden solche Kinobegriffe selbst nicht genannt, meines Erachtens werden die Kinokulturen allerdings in einer entsprechenden globalen Sichtweise perspektiviert. In meiner Untersuchung setze ich das „globale Kino“ als eingeführten und operativen *umbrella term* ein, um der Perspektive auf Kino weit über die Grenzen von Hollywood und dem europäischen Film hinaus begrifflich Rechnung zu tragen. Im Bewusstsein der problematischen Dimensionen einer solchen Benennung und der gleichzeitigen Anerkennung von spezifischen kulturellen und historischen Unterschieden, die auch partikular betrachtet werden müssen, erscheint mir die Verwendung trotzdem notwendig, um die weltweiten cinematischen Verflechtungen auszudrücken. Im Gegensatz zu einer solchen Perspektive haben sich die meisten einschlägigen Ausstellungen zum Themenkomplex Kunst und Kino im letzten Jahrzehnt, wie ich im Kapitel 3 geschildert habe, fast ausschließlich

¹⁶ Vgl. für Konzeptualisierungen von Transkulturalität: Welsch, 1994, S. 147-169; Schulze-Engler, 2006, S. 41-54. Zu einer in konkreten „Kontakten“ situierten und historisierten Transkulturalität, siehe Kravagna, 2013, S. 125-127.

¹⁷ Belting, 2013c, S. 338-341.

¹⁸ Vgl. zum Konzept der musealen Aneignung: Pearce, 1994; vor allem den Aufsatz: Beard/Henderson, 1994, S. 5-42.

dem euro-amerikanischen Kino gewidmet. Aus einer westlichen, letztendlich ethnozentristischen Perspektive heraus haben sie somit große Kinokulturen aus anderen Kontinenten schlichtweg ignoriert. Auch die künstlerischen Exponate zu diesem Thema stammten weitgehend von westlichen KünstlerInnen. *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989* nahm hingegen alle großen Kinoindustrien in den Blick und integrierte dabei auch Arbeiten von KünstlerInnen aus den entsprechenden Kulturen.

Das Ausstellungsvorhaben entstand im Rahmen des bereits im Jahr 2006 initiierten Forschungsprojekts *Global Art and the Museum (GAM)* unter der Leitung von Hans Belting und Peter Weibel.¹⁹ Die daraus resultierende Kunstpräsentation war vom 17. September 2011 bis 05. Februar 2012 im Museum für Neue Kunst des ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe zu sehen. Das übergreifende Thema der von Annette Buddensieg und Weibel kuratierten²⁰ Schau war das globalisierte Kunstsystem: Sie untersuchte unter anderem folgende Aspekte:

[D]ie Globalisierung als eine Phase geopolitischer Wandlung der Welt ist zugleich eine Wandlung der Kunst, ihrer Produktionsbedingungen und der Möglichkeiten ihrer Verbreitung und Präsenz. Zugleich stehen die KünstlerInnen und vor allem die Institutionen der Kunst vor der Frage, inwieweit Kunst global gedacht werden kann und muss – und wie sich dies auf ihre eigenen Arbeitsweisen niederschlägt.²¹

¹⁹ Siehe die Publikationen des Projekts, das 2006 initiiert wurde: Belting/Birken/Weibel/Buddensieg, 2011; Belting/Buddensieg, 2009; Weibel/Buddensieg, 2007.

²⁰ Die Co-KuratorInnen waren die ZKM-MitarbeiterInnen Jacob Birken und Antonia Marten.

²¹ Dieses Zitat stammt aus dem Webseitentext:
<http://www.global-contemporary.de/de/ausstellung> (letzte Sichtung 01.03.2016).

Des Weiteren betrachten die KuratorInnen nach eigener Aussage

mittels künstlerischer Positionen und dokumentarischer Materialien, wie die Globalisierung mit ihren dominanten Marktmechanismen einerseits und ihren Utopien der Vernetzung und Freizügigkeit andererseits auf die unterschiedlichen Sphären der Kunstproduktion und -rezeption einwirkt. Diese Auseinandersetzung mit den maßgeblichen Institutionen und Dispositiven der Kunstwelt soll abbilden, auf welche Weise Globalisierung Kunst prägt und zugleich zum Thema künstlerischer Produktion wird.²²

The Global Contemporary: Die Schau im Ganzen thematisiert das globalisierte Kunstsystem in möglichst vielen Komponenten wie beispielsweise „Netzwerke & Systeme. Globalisierung als Thema“, dem Kunstbegriff („Grenzfragen. Der Kunstbegriff der Moderne“), dem Kunstmarkt („Kunst als Ware. Die New Economy und die Kunstmärkte“), deren AkteurInnen („Lost in Translation. Neue Künstlerbiografien“) sowie der Geschichte des Kunstsystems („Room of Histories“).²³

Das Beispiel wähle ich hier als erstes der Fallstudie. Im *close reading* sollen im Folgenden die mediale Präsentationsform und szenografische Ordnung im physischen Raum sowie die Bedeutungskonstruktion in den überlappenden diskursiven Raum betrachtet werden. Zuerst liegt der Fokus auf der ästhetischen Inszenierung: Welche medialen Präsentationsformen werden für die Bewegtbildarbeiten gewählt? Und welche (trans)kulturellen Implikationen für das Sujet der Arbeiten hat diese kuratorische Entscheidung? Des Weiteren stellt sich die Frage nach der Bedeutungskonstruktion der kuratorischen Anordnung der Positionen im Ausstellungsraum. Welche

²² Einführungstext zur Ausstellung auf der Webseite:

<http://www.global-contemporary.de/de/ausstellung> (letzte Sichtung 01.02.2013).

²³ ZKM, 2011, S. 3; Belting/Buddensieg, 2013, S. 28-31; S. 30-31.

Hierarchien des globalen Kinos werden hier szenografisch dekonstruiert und neuformuliert? Um die Diskursivierung der kinematographischen Exponate multiperspektivisch auszuleuchten, nehme ich abschließend die kuratorische Konzeptualisierung und die Aneignung von Theorie in der musealen Auseinandersetzung mit dem globalen Kino in den Blick: Wie wird es theoretisch in den Ausstellungen kontextualisiert und diskursiviert?

4.2.2 Mediale Präsentationsformen: Monitore und Projektion in der Ausstellung – Remediationsprozesse und transkulturelles Wiederaufleben des Monitors

Eine erste aufschlussreiche Perspektive auf den Status der kinematographischen Bewegtbilder bieten die Präsentationsformen im physischen Ausstellungsraum. Wie wurden die künstlerischen Bewegtbilder gezeigt? Konkreter: Mit welchen Ausgabegeräten wurden sie im Ausstellungsraum sichtbar gemacht? Elodie Pongs *After the Empire* (2008) (Abb. 3)²⁴ wurde als einziges Exponat der Sektion in einer Black Box projiziert. Die anderen kinematographischen Arbeiten waren auf Monitoren zu sehen. Hierbei handelte es sich nicht um Flatscreens, die bei vielen Exponaten in anderen Ausstellungssektionen installiert waren, sondern um die kastenförmigen Röhrenmonitore, welche als Apparate der historischen Videokunstpräsentation aus Zeiten vor der Entwicklung der Beamerprojektions-Technologie im musealen Kontext altvertraut sind. Diese Präsentationsweise ist auch heute noch im White Cube nicht ungewöhnlich. Die schwarzen, fast skulptural anmutenden Apparate scheinen einen festen Bestand und Wiedererkennungswert im Ausstellungsdesign zu haben, wenngleich oder gerade weil die heute nicht mehr neu produzierten und von Museen regelrecht gehorteten Geräte zu mediengeschichtlichen Artefakten geworden sind.

²⁴ Es gibt keine Installationsansicht zu der Installation in der der Black Box, so dass diese Arbeit (HD Video, Farbe, Ton, 13,50 min) als einziges der zentralen Beispiele nicht im Ausstellungskontext illustriert werden kann.

Dennoch ist bei den zeitgenössischen Arbeiten, die sich mit dem Massmedium Kino auseinandersetzen, die dominante Wahl dieser „alten“ Ausgabegeräte in Karlsruhe überraschend. Denn so wie vor allem in den 1960er und 1970er Jahren die Verwendung von Monitoren in der Videokunst als eine kritische materiell-mediale Referenz auf das Medium Fernsehen verstanden wurde²⁵, gilt heute die Beamer- oder Filmprojektion kinobezogener Bewegtbildinstallationen – insbesondere in der Black Box – als metaphorische Adressierung eines kinematographischen Dispositivs.²⁶ Es umfasst die Subjektkonstruktion durch den (Film-)Apparat.

Sie basiert auf der räumlichen Konfiguration des Kinos als verdunkeltem Zuschauerraum, in dem der dahinter platzierte Projektor als verdeckte Instanz illusionsbildend wirkt und die traditionelle Zentralperspektive auf die Leinwand hin zum filmischen Raum verlängert.²⁷ Darauf reagieren zeitgenössische künstlerische Projektionsanordnungen mit kritischen Interventionen, etwa durch Aufbrechen und Multiplikation des filmischen linearen Raums mit Hilfe architektonischer Eingriffe und Multiscreens.²⁸ Die Bildprojektion an sich bleibt jedoch ein integraler Bestandteil dieser installativen Settings und ist seit den 1990er Jahren regelrecht zum Präsentationsstandard von Bewegtbildinstallationen avanciert.²⁹

Vor dem Hintergrund solcher zeitgenössischen Konventionen steht zur Debatte, warum in der „Bilderwelten“-Sektion nur eine einzige Arbeit projiziert wurde und alle anderen Filme auf Monitoren liefen. Dieser Frage liegt weder der Wunsch nach einer Rekonstruktion der kuratorischen Intention

²⁵ Vgl. Herzogenrath/Gaethgens/Thomas u.a., 1997.

²⁶ Zur „kinematographischen Installation“, welche auf dieses Dispositiv rekurriert, siehe Rebentisch, 2007, S. 179-207.

²⁷ Vgl. Riesinger, 2003; Rosen, 1968.

²⁸ Vgl. z. B. Mondloch, 2010.

²⁹ Siehe einen Überblick über die relevanten Diskurse bei Frohne/Haberer, 2012.

zugrunde noch nach einer empirischen Aufarbeitung institutioneller Rahmenbedingungen wie Technikausstattung, Budgets und ähnliche Faktoren für solche Entscheidungen. Vielmehr verfolgt meine Analyse einen diskursanalytischen Ansatz, der ausschließlich nach den Effekten für die Rezeption im Ausstellungsraum fragt.³⁰ Um zu klären, worin die Bedeutung der unterschiedlichen Präsentationsformen Monitor und Beamer in den „Bilderwelten“ liegen könnte, ist zuerst eine verbindende Vergleichsebene der in vielerlei Einzelaspekten unterschiedlichen Arbeiten auszumachen. Dieser gemeinsame Nenner ist in meinen Augen auf der Ebene der Kinokulturen zu finden. Pongs projiziertes Video setzt sich mit Hollywood und seinen Ikonen auseinander. Doug Fishbone stellt ein Ghallywood-Movie aus Ghana, *Elmina* (2010) (Abb. 4), vor. Bani Abidis bereits eingangs beschriebener Film thematisiert Bollywood (Abb. 2). Ergänzend ließe sich Pieter Hugos Fotoserie *Nollywood* (2008) (Abb. 5 und 6) in dialogischer Nachbarschaft zu den vorher genannten Exponaten anführen, da sie eine weitere große Kinoindustrie aus Nigeria ins Spiel bringt, wenn auch im fotografischen Stand- statt Bewegtbild. Dementsprechend reflektieren alle genannten KünstlerInnen, außer Pong, die größten nicht-westlichen Kinokulturen der Welt. Insofern könnte man Pongs Hollywood-Arbeit in der Black Box mit dem bereits erwähnten kinematographischen Dispositiv parallelisieren, das auf den Kinosaal rekurriert. Analog ist bei der Monitorpräsentation nach den Rezeptionsorten der dabei repräsentierten Filmkulturen zu fragen.

Für Kinoindustrien wie etwa in Nigeria (Nollywood) oder Ghana (Ghallywood) spielt der institutionalisierte Kinoraum oder gar ein Multiplex keine

³⁰ Zum Konzept eines diskursiven „expositorischen Akteurs“, der „nicht mit den Kuratoren und dem übrigens Museumspersonal identisch“ ist, siehe Mieke Bals Ausführungen zu „Wer spricht?“, in: Bal, 2006, S. 77. In diesem Kapitel verdeutlicht sie zudem, wie Ausstellen immer auch eine Perspektivierung auf die gezeigten Dinge beinhaltet und wie sich ein „Austausch zwischen verbalem und visuellem Diskurs“ vollzieht (Bal, 2006, S. 80).

große Rolle. Die Distribution erfolgt eher über DVD, Video-CD und VHS-Formate. Das Kino als begehbare Institution war dort vielmehr eine koloniale Einrichtung und ist heute eher Schauplatz für so genannte „Embassy Films“ frankophoner RegisseurInnen aus Westafrika, die entgegen der großen Kinoindustrien vornehmlich ein marginales, „hochkulturell“ orientiertes Publikum bedienen. Etwa in Nigeria wurden bereits in den 1980er Jahren viele Kinogebäude in Kirchen oder Lagerhäuser umfunktioniert.³¹ Spielfilme werden meist auf Monitoren im privaten oder öffentlichen Rahmen wie Cafés präsentiert. Kinokulturen in Ghana, Nigeria und anderen afrikanischen Staaten können daher als Videokulturen bezeichnet werden.³²

Der Kinosaal kann demzufolge im globalen Zusammenhang nicht mehr als universeller Rezeptionsort und als integrales Element eines kinematographischen Dispositivs unangefochten bleiben. Damit relativiert sich im musealen Kontext ebenso die Bedeutung der Black Box und der Projektion als Metapher und kulturelles Dispositiv für den Kinosaal, da es lediglich ein westlich zu situierendes Paradigma repräsentiert. Doch im *Global North* ist das Multiplex-Kino ebenfalls nicht mehr der einzige und quantitativ nicht mehr der am häufigsten frequentierte Ort für den Filmkonsum. Somit wird der Kinosaal über kulturelle Grenzen hinweg eher zu einem historisch-kulturellen Referenzpunkt statt zu einem tatsächlichen Hauptschauplatz. Allerdings gibt es hierfür in verschiedenen Teilen der Welt unterschiedliche Gründe und Effekte. Während es in der westlichen Welt aufgrund von technologischen Fortschritten und entsprechenden finanziellen Ressourcen zu einer High-Tech-Mobilisierung und Individualisierung der Ausgabegeräte von Spielfilmen und anderen massenmedialen Bewegtbildern gekommen ist, liegt es in anderen Teilen der Welt, z.B. in afrikanischen Staaten, eher an

³¹ Demos, 2013b, S. 146-147.

³² Siehe die Charakterisierung von Nollywood u. a. bei Saro-Wiwa, 2009, S. 17.

der wirtschaftlich prekären Situation und teilweise an politisch-militärischen Konflikten, die große öffentliche Orte unsicher machen oder in der Vergangenheit gemacht haben, sodass die cinematische Rezeption meist über erschwingliche (Röhren-)Fernseher erfolgt.

Vor einem solchen Hintergrund ökonomischer und kultureller Differenz lautet meine These, dass der Präsentationsapparat des Monitors in *The Global Contemporary* als ein Verweis auf die Rezeption von Kinofilmen in anderen Teilen der Welt, z. B. in Afrika, gedeutet werden kann. Theoretisch könnte der Röhrenbildschirm als technisches Artefakt im diskursiven Rahmen einer „Dingkultur“ kontextualisiert werden.³³ In dieser Auslegung lehne ich mich an Stefanie Stallschus' These an, dass die Monitore als „Dinge“ im Kontext der Medienkunst konzeptualisiert werden können. Am Beispiel der Performance *Raumsehen und Raumhören* (1974) von Valie Export analysiert sie die Ausgabegeräte in ihrer integralen Rolle der Verarbeitung und Übermittlung in Echtzeit sowie die parallelisierte Reflexion dieser technischen Aktivitäten im künstlerischen Konzept. Daraus folgert Stallschus, dass neben der Künstlerin ebenso die Monitore als Akteure angesehen werden können. Erst beide AkteurInnen, die Performerin und die Artefakte, ergeben somit das Kunstwerk.³⁴

In *The Global Contemporary* ist die *agency*³⁵ oder Wirkungskraft der Ausgabegeräte nicht in einer solch aktiv am Interaktionsprozess beteiligten Rolle

³³ Appadurai, 1986, S. 3-63; Latour, 2007; Latour, 2005.

³⁴ Stallschus, 2010b. Dies ist ein Vortrag vom 08.05.2010 mit dem Titel „Relationale Dinge. Das Experiment mit den Medien in der Kunst“ auf der u. a. von ihr organisierten Tagung „Die Entgrenzung der Kunstgeschichte. Eine Revision von George Kublers *The Shape of Time*“ der Universität zu Köln im Kölnischen Kunstverein. Vgl. die nachfolgende Publikation zur Konferenz, in der Stallschus in ihren Beiträgen allerdings andere theoretische Schwerpunkte gesetzt hat: Maupeu/Schankweiler/Stallschus, 2014. Vgl. auch Maupeu/Schankweiler/Stallschus, 2014, S. 81-82.

³⁵ Vgl. zur näheren theoretischen Verortung die Akteur-Netzwerk-Theorie bei Latour, 2007.

zu verstehen wie bei Exports prozessualer Arbeit. Dennoch entfalten sie allein aufgrund ihrer Präsenz und Ausstrahlung der Filme in der Karlsruher Kunsthalle eine dinghafte Wirkung, die Bedeutungen konstruiert bzw. verschiebt. Insofern könnte man dort die Monitore als „Dinge“ fassen, die über Kulturen und Zeiten hinweg zu verorten sind. Somit werden sie zu transhistorischen und transkulturellen Artefakten, die eine Referenz auf Betrachtung übermitteln: einerseits historisch als skulpturale Elemente der Musealisierung von Videokunst im Westen³⁶, andererseits gegenwärtig auf die weitverbreitete Rezeption von Kinofilmen in nicht-westlichen *video cultures* wie Ghallywood oder Nollywood. Die Röhrenmonitore erfahren heute demnach ein Wiederaufleben im Museum unter transkulturellen Vorzeichen.

4.2.3 Szenografie der Arbeiten aus der Teilsektion im Ausstellungsraum: (De)Konstruktion von Hierarchien globaler Kinokulturen

Neben den apparativen Präsentationsformen der kinematographischen Bewegtbilder ist deren räumliche Verortung im musealen Kontext aussagekräftig über die kuratorische Kontextualisierung. Wo werden die einzelnen Exponate über das globale Kino im physischen Ausstellungsraum aufgestellt? Vom Eingang aus kommend, fällt besonders die Platzierung von Pongs Black Box in einer hinteren Ecke der großen Halle auf. Im Vordergrund sind die Videos und Fotografien zu den anderen afrikanischen und indischen Filmkulturen platziert. Fishbones Ghallywood-Film *Elmina* (Abb. 4) und Abidis Video über Bollywood (Abb. 2) werden auf Monitoren präsentiert, sie sind auf Sockeln nebeneinander aufgestellt. Quasi *face-to-face*, an einer gegenüberliegenden Stellwand und somit in einem dialogischen Verhältnis, sind Hugos Fotografien von Nollywood-SchauspielerInnen (Abb. 5) positioniert. Diese räumliche Situierung gibt keinen neutralen

³⁶ Vgl. Herzogenrath/Decker, 1989.

Rundgang vor, sondern konstruiert vielmehr eine szenografische Anordnung der Arbeiten. In diesem choreografierten Parcours stoßen die BetrachterInnen zuerst auf diese vorderen Arbeiten, erst nach Durchquerung eines weiteren abgeteilten Raumsegments hinter Fishbone (Abb. 4) und Abidi (Abb. 2) begegnet ihnen der Eingang zum Projektionsraum von Pongs Bewegtbild-Installation (Abb. 3).

Eine solche Anordnung von Werken impliziert – innerhalb des diskursiven Raums der Ausstellung – hierarchisierende Proportionierungen. Entsprechende Konzepte haben die *Museum Studies* eingeführt. Etwa Hillier und Tzortzi haben sie mit ihrem Konzept einer „Space Syntax“ raumtheoretisch modelliert³⁷, wie ich bereits in Kapitel 2 einführend dargelegt habe. Die räumliche Aufteilung gibt demnach zum einen eine spezifische Dramaturgie der Rezeption vor. Sie entwirft mit der durch räumliche Vorgaben auch zeitlich bedingten Reihenfolge der Betrachtung eine Dramaturgie der kuratorischen Inszenierung. Andererseits lässt sich die Gruppierung von Exponaten im Raum als symbolisches Raumbild ihrer Relationen zueinander verstehen, die Prioritäten setzt.

In diesem Fallbeispiel ist zu fragen: Welche Hierarchien des globalen Kinos und seiner Kulturen werden mit dieser Anordnung konstruiert? Erst einmal deutet die Positionierung der Arbeit, die in diesem expositorischen Kontext das nordamerikanische Kino repräsentiert, in der Peripherie des Ausstellungsparcours auf eine Dekonstruktion der tradierten westlichen Perspektivierung von Kino hin: Hollywood steht nicht mehr im Zentrum. Damit verschiebt sich auch seine traditionell regelrecht als universal geltende Bildprojektion im verdunkelten Raum des Kinosaals zu einer einzelnen kulturspezifischen Präsentationsform. Die westliche Kinokultur

³⁷ Vgl. zur Methode der Szenografie für die Ausstellungsanalyse im Kontext einer *New Museology*: Macdonald, 2006b, S. 4; Hillier/Tzortzi, 2011, S. 282-301. Für eine vertiefte methodische Reflexion hierzu und beispielhafte Anwendung auf die szenografische Ordnung der documenta 11, siehe auch: Hoffmann, 2013, S. 135-218.

fungiert hier lediglich noch als ein (vor allem auch historischer) Referenzpunkt unter vielen. Dahingegen wird mit der Karlsruher Szenografie eine neue Hierarchie konstruiert, in der die derzeit weiteren größten Kinokulturen von anderen Kontinenten gleichberechtigt in den Vordergrund gestellt werden. Die Botschaft der szenografischen Aufstellung lässt sich folgendermaßen decodieren: Es gebe kein einzelnes Zentrum mehr, sondern die relationalen Verflechtungen müssen aufgrund der Vielfalt der cinematischen Kulturen zwangsläufig multipel sein. Mit dieser Repräsentation weicht die Karlsruher Schau deutlich von vielen anderen Ausstellungsprojekten ab, welche noch die traditionelle singuläre Priorisierung Hollywoods und damit gleichzeitig eine Ausklammerung wichtiger Filmkulturen perpetuieren.

Im ZKM ist die Selektion der gezeigten Industrien auch ökonomisch begründet. Die Anzahl jährlicher Filmproduktionen bildet ein Ranking, das Erstaunen erregen mag: erstens Nollywood und dann Bollywood, das Hollywood auf den dritten Platz verdrängt hat.³⁸ Dabei geht es erst einmal nicht um das erwirtschaftete Kapital, was angesichts des enormen wirtschaftlichen Ungleichgewichts eine problematische Dimension enthält. Denn entsprechend der jährlichen finanziellen Erträge steht Hollywood (noch) vorn, an zweiter Stelle befindet sich Bollywood und auf dem dritten Platz Nollywood.³⁹ Mit dieser Umkehr der erstgenannten Reihenfolge zeigt sich die extrem differente Verteilung von Kapital zwischen den weltweiten Kinoindustrien. Die Anzahl der Produktionen gibt dagegen Auskunft über den Umfang der massenkulturellen Produktion und damit, in einem kapitalistischen System von Angebot und Nachfrage, auch über die Größe der Kundschaft. Insofern richtet sich der Fokus hiermit auch auf die Publiken, welche diese Kulturprodukte konsumieren.

³⁸ Siehe die Tabelle in Movie Plus, 2013 zur Anzahl an jährlichen Filmproduktionen: Hollywood 815, Bollywood 1041, Nollywood 2300.

³⁹ Siehe Udo, 2013.

4.2.4 Kuratorische Diskurse: Das globale Kunstsystem - Aneignung des globalisierten Kinos über das „Imaginäre“ und die „Imagination“ (Édouard Glissant)

Wie ich im vorherigen Unterkapitel analysiere, betrachtet die Themenausstellung Kino als ökonomisches und soziokulturelles Konzept. Die strukturelle Perspektive ist dabei auf das System gerichtet. Besonders im Kontext des Gesamtkonzepts steht der systemische Aspekt im Vordergrund. Denn die konzeptionelle Stoßrichtung dieser Teilsektion kann als ein Mikrokosmos für die gesamte Ausstellung betrachtet werden, wie es sich schon auf den ersten Blick in der Themenstellung, Sektionsaufteilung und in den weiteren Ausstellungsteilen fortsetzt, die ich eingangs beschreibe.

Die Ausstellung behandelte das Kunstsystem unter globalen Dimensionen mit einem möglichst umfassenden Ansatz. Das Konzept wurde in einer breiten Auswahl von Beispielen weit gefasst. Das Gesamtkonzept unternahm möglichst multiperspektivisch den Versuch der umfassenden Repräsentation eines Systems.

Der australische Kunsthistoriker Terry Smith hat meiner Kenntnis nach bisher als einziger – neben Michaela Otts Besprechung⁴⁰ – das Karlsruher Projekt einer detaillierten Analyse unterzogen,⁴¹ was nicht zuletzt als symptomatisch für die Forschungslücke von Ausstellungsanalysen gerade in der Kunstgeschichte erscheint. Dabei hebt er die inhaltlichen Erkenntnisse des Forschungsprojekts *GAM Global Art and the Museum* hervor: „GAM is a research project that is exemplary in most respects: It was carried out by brilliant theorists, artist, critics, curators, and historians, [...] with a variety of perspectives, usually of a critical kind, and built around conferences arranged according to local priorities at venues all over the world.“

⁴⁰ Ott, 2013, S. 100-109.

⁴¹ Smith, 2012, S. 141-175, S. 163-170.

An die Ausstellung richtet er folgende kritische Punkte:

The focus on art has ‚the global‘ as its overt subject – that moreover seeks some critical distance while recognizing its own immersion within globalization’s constraints – pushes the exhibition as a whole dangerously toward a general idea of ‚global art.‘ [...]The white walls, regulated rhythms, and repeat floors of the ZKM Museum, despite their open lines of sight across great courtyards, inevitably reinforce this impression. It is difficult for a view from one place in Europe to avoid becoming The View from Europe.⁴²

In diesem Statement unterstellt er dem ZKM-Projekt universalisierende und ethnozentristische Tendenzen. Ähnlich kritisch äußern sich Michaela Ott und Christian Kravagna vor allem in Bezug zum titulierten Konzept eines „Global Contemporary“ als enthistorisierende und entpolitisierende Verallgemeinerung.⁴³

Auch Smith diskutiert den damit implizierten Kunstbegriff und hinterfragt zudem das Modell der Themenausstellung im Vergleich zu Biennalen für diesen Themenkomplex, so wie ich es für die allgemeinen Diskurse im dritten Kapitel vergleiche. Diese Auffassungen von Smith sind brisant und gehen in ihrer Bedeutung weit über das einzeln diskutierte Projekt für alle euro-amerikanischen kuratorischen Initiativen hinaus. Die Frage der Grenzen von Repräsentation und Repräsentativität sind in meinen Augen virulent und auch an das Karlsruher Projekt zu richten. Zu fragen wäre: Lässt sich ein ganzes System in einer Ausstellung abbilden? Auch die Aspekte des White Cube und die Effekte dieser westlich standardisierten und weltweit wiederholten Ästhetik sind einer kritischen Revision zu unterziehen.

⁴² Smith, 2012, S. 167.

⁴³ Ott, 2013, S. 101-105; Kravagna, 2013, S. 111-113.

Dies betrifft aber ebenso wenig *ausschließlich* die ZKM-Schau, ich würde argumentieren, dass dieses Ausstellungsdisplay gerade im Rahmen einer globalen Biennalisierung perpetuiert wurde. Auf den Vorwurf einer westlich zentrierten Perspektivierung, die Smith als „The View from Europe“ bezeichnet, gehe ich in einer ausführlicheren Debatte über die Legitimationsstrategien gegen Ethnozentrismus-Vorwürfe seitens dieser Schau und seitens des zweiten Projekts aus diesem Kapitel, *Culture(s) of Copy* in Oldenburg, in dem Unterkapitel 4.4.4 im Detail ein.

An dieser Stelle thematisiere ich hingegen einen weiteren Vorwurf von Smith über die Problematik der verknüpfenden Zuschreibung von Zeitgenossenschaft und Globalität an die aktuelle Kunst im Ausstellungskonzept von *The Global Contemporary*, wobei der Titel gleichzeitig Programm ist. Bei diesem Aspekt beobachtet der Autor in der Karlsruher Schau eine für solche Projekte symptomatische Differenz. Denn zwischen Diskursivierungen in Ausstellungspublikationen und im White Cube gebe es oftmals Spannungen, die Smith auch in diesem Fallbeispiel zu erkennen glaubt. Die Gründe für „the obscuring of the critical goals of *The Global Contemporary*“ sieht er vor allem in „the pernicious pervasiveness of the idea of ‘the contemporary’“⁴⁴. Er argumentiert, die Ausstellung spreche im Namen von postkolonialen KünstlerInnen von einem Anspruch auf Einschreibung in eine westliche Zeitgenossenschaft, die er jedoch bereits als historischen Anspruch der 90er Jahre versteht und deren Erfolg er heute in dem „achievement“ sieht, „to change the Terms within which art is made all over the world, primarily through their challenge to Euro-American art and though [sic!] their lateral connectivity with each other“.⁴⁵ Solchen Vorwürfen sind potentiell alle euro-amerikanischen Projekte, die sich allein auf Gegenwartskunst richten, ausgesetzt. Das Paradigma einer *contemporaneity* neigt

⁴⁴ Smith, 2012, S. 168.

⁴⁵ Smith, 2012, S. 169.

außerdem dazu, historische Ungleichzeitigkeiten von Modernen zu vernachlässigen, wie Christian Kravagna in prägnanten historischen Fallstudien herausarbeitet.⁴⁶ Doch gleichzeitig bietet der Gegenwartsfokus auch Chancen von transkultureller Gemeinsamkeit und künstlerischem Kontakt im und um den Ausstellungsraum.

Final unterstreicht Terry Smith die Wichtigkeit des grundständigen Anliegens der ZKM-Schau:

Inspiring *The Global Contemporary* was a curatorial idea as important as those [...] [of] Varnedoe, Enwezor, and Bourriaud. Namely, that the art exhibited at Karlsruhe demonstrated the emergence of a 'global practice that has changed contemporary art as radically as 'new media' had done previously.'⁴⁷

Solchen radikalen Veränderungen stellen sich kuratorische Projekte mit einer globalen Thematik. Wie der Autor anspricht, ist über die inhaltliche Ausrichtung hinaus dabei auch nach dem kuratorischen Format und dessen Passgenauigkeit angesichts solcher globaler Transformationen zu fragen, denen es sich zuwendet. Solche Entscheidungen haben wichtige Effekte auf die Formen von Repräsentation und Diskursivierung. Die hier besprochenen kuratorischen Initiativen haben, wie *Former West* und *The Global Contemporary*, oftmals einen wissenschaftlichen Hintergrund in einem Forschungsprojekt. Im internationalen Kontext werden solche Projekte auch als „Research Exhibition“ bezeichnet, die nach Meinung von Autoren wie Simon Sheikh und T. J. Demos gerade die zeitgenössische Kunst unter den Bedingungen der Globalisierung kritisch reflektiere und der Kunstgeschichte darin in vielen Punkten überlegen sei.⁴⁸ Gerade im Vergleich zur

⁴⁶ Kravagna, 2013, S. 113-127.

⁴⁷ Smith, 2012, S. 169.

⁴⁸ Sheikh, 2012; Demos, 2011a, S. 54-55. Vgl. auch seinen Vortrag „The Research Exhibition: Object and Model for a Global Art History“: Demos, 2011b.

Forschung stellt sich eine weitere brisante Frage nach der kuratorischen Aneignung von Theorie und nach einem aus postkolonialer Perspektive geforderten nicht allein westlichen Theoriedesigns von Ausstellungen.

Aneignung von Theorie zur Charakterisierung des globalen Kinos

Die theoretische Kontextualisierung des globalen Kinos (über die Ebene der zeitgenössischen Kunstreflexionen) bewegt sich im diskursiven Raum der Ausstellung. Welche theoretischen Verbindungen zu den globalen Massenmedien werden von kuratorischer Seite explizit angeführt?

Die Ausstellungszeitung führt in die Sektion mit folgender Kontextualisierung ein:

Die KünstlerInnen, deren Arbeiten in dieser Sektion gezeigt werden, reagieren auf die Erfahrung der Omnipräsenz der Massenmedien in der globalen Welt. Indem sie den grenzüberschreitenden Bildkonsum der Populärkultur in ihr Motivrepertoire aufnehmen, spielen sie beispielsweise auf verschiedene Filmkulturen wie Hollywood, Nollywood und Bollywood an, die an ihrem Ort jeweils ein lokales Publikum ansprechen, aber dabei ein wechselndes Repertoire von Klischees benutzen, die global kursieren. So sind kollektive Bilderwelten entstanden, die grenzüberschreitend verschiedene Lebenswelten miteinander verbinden, indem sie oft nur ethnische Typen oder lokale Narrationen gegeneinander austauschen. Es ist gerade der Prozess der permanenten Umschreibung der gleichen Bilder, der von den in dieser Sektion vertretenen KünstlerInnen zum Thema gemacht wird.⁴⁹

Die geschilderten Kinokulturen und globalen Bilderflüsse als Diagnose globalisierter Massenmedien erscheint als Folie der kuratorischen Perspektive,

⁴⁹ ZKM, 2011, S. 21.

die Hans Belting eröffnet und im Katalog mit dem Befund aufnimmt, dass diese zu einer „unprecedented circulation of picture worlds that cross the borders of real worlds“⁵⁰ beigetragen haben. Dabei stellt er ein „repertoire of clichés that circulate globally“⁵¹ kulturellen Adaptionen für lokale Publiken gegenüber: „The new picture worlds connect different cultures with one another and often succeed simply by altering ethnic types or adopting local narrations in their storyboards.“⁵² Mit dieser Polarisierung schließt er auch an gegenwärtige Globalisierungsdiskurse⁵³ an, welche Spannungsfelder zwischen Globalem und Lokalem, zwischen kultureller Homogenisierung und Heterogenität als maßgebliche Charakteristika der weltweiten Vernetzung diagnostizieren. Offen bleibt hierbei, ob eine Vorstellung von stereotypen Bildinhalten allen massenmedialen Visualisierungen in deren Komplexität gerecht wird und welche hybriden Bildformen sich in transnationalen Kontakten ergeben.

Innerhalb massenmedialer Austauschprozesse präzisiert Belting seine Beobachtungen in einem für diese Studie maßgeblichen Befund. Er identifiziert insbesondere die Imagination als eine wesentliche Ressource: „The imagination transforms the real worlds into worlds of collective pictures or ‘collective imaginaries,’ to quote Édouard Glissant.“⁵⁴

Beltings Verweis auf die Konzepte „imagination“ und vor allem „imaginaries“ (im französischen Original „les imaginaires“⁵⁵ und in der Ausstellungszeitung als „Vorstellungswelten“⁵⁶ übersetzt) bindet er namentlich an

⁵⁰ Belting, 2013c, S. 339.

⁵¹ Belting, 2013c, S. 339.

⁵² Belting, 2013c, S. 339.

⁵³ Vgl. den Überblick bei Szeman, 2001, S. 209-217; Beynon/Dunkerley, 2000; Jameson/Miyoshi, 1998.

⁵⁴ Belting, 2013c, S. 341.

⁵⁵ Glissant, 1997, z. B. S. 248.

⁵⁶ ZKM, 2011, S. 21.

deren inhaltliche Ausprägung durch Glissant. Aus dieser theoretischen Aneignung zieht der Kunsthistoriker die Schlussfolgerung, die Vorstellungskraft verwandle die Realität (unter anderem via Unterhaltungsmedien) in kollektive Vorstellungswelten.

Wie ich bereits einführend in Kapitel 2 skizziert habe, sind diese „imaginaries“ Elemente eines kulturellen Imaginären. Glissant definiert diesen Terminus generell weit gefasst: „The imaginary is all the ways a culture has of perceiving and conceiving of the world.“⁵⁷

Die Auslegung entwickelt er in Anlehnung, aber auch Abweichung des psychoanalytischen Konzepts von Lacan und dessen Separierung von der symbolischen Ordnung.⁵⁸ Außerdem bezieht sich Glissant auf Sartres Definition der Imagination als „irrealisierende“ Kraft des Bewusstseins und des Imaginären als ihrer Entsprechung im Denken.⁵⁹ Angesichts postkolonialer Relationen zwischen diasporischen Gemeinschaften schreibt er dem Imaginären eine Schlüsselfunktion bei der kollektiven Identitätsbildung zu: „Les cultures en contact multiplié produisent ce bouleversement qui refait nos imaginaires, nous permettent de concevoir que nous n’abdiquons pas nos identités quand nous ourvrons à l’Autre.“⁶⁰

Als transdisziplinärer Begriff wurde das Imaginäre generell im postkolonialen Diskurs der letzten Jahrzehnte, zu dem Glissant einen wichtigen Beitrag geleistet hat, zu einer wichtigen Ressource für gemeinschaftliches Selbstverständnis erklärt. Aus einem psychoanalytisch geprägten

⁵⁷ Glissant, 2010, S. XXII.

⁵⁸ Siehe Lacan, 1973, S. 61-70; Schwieger Hiepko, 2009, S. 88-93. Sie argumentiert, dass er durch den Ersatz der Sprache, *le parole*, durch den Schrei, *le cri*, ein fragmentiertes kreolisches Subjekt statt einer vermeintlichen Ganzheit im Spiegelstadium (Lacan) entwickelt, das nicht vollständig in die symbolische Ordnung eintritt.

⁵⁹ Sartre, 1986. Siehe auch Glissant, 2005, S. 79.

⁶⁰ Glissant, 1999, S. 248.

Blickwinkel werden dabei die unbewussten Projektionen, die Anteil an der Konstruktion kultureller Alterität haben, betont.⁶¹ In der Sozial- und Kulturanthropologie wird die Imagination als soziale Praxis verstanden, der etwa Arjun Appadurai die Stoßkraft für die Bildung diasporischer Gemeinschaften über nationale und geografische Grenzen hinweg in imaginativ konstruierten *-scapes* zuschreibt.⁶² Damit vergleichbar ist Édouard Glissants Konzept von Gemeinschaften als BewohnerInnen einer Inselgruppe, *archipelago*, die sich durch kulturelle Differenz, aber egalitäre relationale Verhältnisse zueinander auszeichnet⁶³.

Auf den Schriftsteller und Philosophen aus Martinique haben bereits vorherige kuratorische Initiativen wie *Utopia Station*⁶⁴ von Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist und Rirkrit Tiravanija Bezug genommen. Gleichmaßen orientiert sich auch das Karlsruher Projekt damit dezidiert an einer nicht-westlichen Position, was auch als Versuch einer Öffnung des theoretischen Horizonts zu verstehen ist, um antizipierten Vorwürfen eines ethnozentristischen Theoriebezugs zuvorzukommen. Gerade dieser Aspekt ist in den letzten Jahren oftmals an Ausstellungen – ebenso wie vor allem in der Forschung – kritisiert worden: Zwar wurden nicht-westliche KünstlerInnen und deren Arbeiten in westliche Projekte inkorporiert, waren dabei aber in einen rein euro-amerikanischen Diskurskontext eingebunden.

⁶¹ Das Imaginäre in Prozessen unbewusster Identifizierungen bei der Filmrezeption hat die Filmtheorie bereits in den 1970er Jahren im Kontext von Semiotik und Psychoanalyse fruchtbar gemacht – auch für spätere transdisziplinäre Diskurse: neben Raymond Bellour und Jean Louis Baudry z. B. Metz, 1977.

⁶² Appadurai, 1996, S. 27-47.

⁶³ Vgl. die Ausführungen von Belting/Buddensieg, 2011, S. 6.

⁶⁴ Siehe Nesbit/Obrist/Tiravanija, 2003, S. 319-415. Siehe auch Glissant/Obrist, 2011.

Der Bezug zu Glissant geht im ZKM über das Zitat hinaus, da ein Interviewfilm mit ihm von Manthia Diawara (Abb. 7)⁶⁵ im White Cube vorgeführt wird. In *Édouard Glissant: Und monde en relation* (2009) spricht der Protagonist über integrale Konzepte seines Denkens. „Der Film wurde außer in Martinique auch an Bord des Schiffes »Queen Mary II« auf der Fahrt von Southampton nach New York aufgenommen. Die Interviews wurden von Diawara in jeweils zwei- bis fünfminütigen Clips festgehalten.“⁶⁶

Der Text in der Ausstellungszeitung kontextualisiert die Arbeit im Schaffen von Glissant:

2009 publizierte er die Schrift *Philosophie de la relation: poésie en étendue*, die auch die Grundlage von Diawaras dokumentarischem Film bildet. Schon in früheren Publikationen definierte Glissant den Begriff ‚Relation‘ als eine übergreifende Kategorie gegenseitiger Beziehung in einer ganzheitlichen Welt der Verschiedenheit. Seine karibische Herkunft gab ihm wohl den Anstoß zu einer utopischen Sicht auf die Welt der Zukunft als eine Inselwelt (archipelago), in der niemand die Führung beansprucht und alle Beteiligten ihre gemeinsamen Wurzeln entdecken. Im Film von Manthia Diawara verdeutlicht der Philosoph seine »nomadische Philosophie«.⁶⁷

Fazit laut der schriftlichen Kontextualisierung in der Begleitpublikation ist die Aussage: „Die Relation ist, wie Glissant in seinem Buch schreibt, ein Raum, der nicht dieses mit jenem, sondern alles mit allem verbindet.“⁶⁸

⁶⁵ Eine Transkription des Gesprächs findet man im Ausstellungskatalog: Diawara, 2013, S. S. 35-40.

⁶⁶ ZKM, 2011, S. 13.

⁶⁷ ZKM, 2011, S. 13.

⁶⁸ ZKM, 2011, S. 13.

Der Film war als Projektion zwischen dem historisch-dokumentarischen Part „Room of Histories“ und der Kunstaussstellung von *The Global Contemporary* positioniert. Somit fungiert das Interview als vermittelndes Element zwischen beiden Ausstellungsteilen. Smith charakterisiert seine Funktion als „profound conceptual bridge“, die zur Interpretation der Ausstellungsthemen als „archipelagos, Glissant’s signature metaphor for the global contemporaneity of cultural difference“⁶⁹ einlud. Für Diawaras Film wurde eine Beamerprojektion gewählt, im Diskurszusammenhang des Textes ließe sich daraus folgern, dass Glissants Ideen quasi gedanklich wie lichttechnisch in den Ausstellungsraum projiziert wurden. Somit überschneiden sich die kuratorischen Verweise auf Glissant in der Ausstellungspräsentation und der Kontextualisierung in der zugehörigen Publikation.

4.2.5 Schlüsselexponate im Fokus: Das Imaginäre als narrative, ästhetische und installative Schnittstelle

Beltings textuelle Verknüpfung des globalen Kinos und seiner „Bilderwelten“, die in den Exponaten künstlerisch ausgelotet werden, mit den „collective imaginaries“⁷⁰ verbindet somit auch die theoretische Auseinandersetzung mit der künstlerischen Herangehensweise in den Arbeiten. Lässt sich diese Schnittstelle im Einzelfall nachvollziehen? Falls ja, welche Bedeutung impliziert sie? Welche Rolle spielt das Imaginäre auf verschiedenen Ebenen – narrativ, ästhetisch und installativ – in den kinematographischen Exponaten? Für die kunsthistorische Analyse der Einzelwerke aus dem Ausstellungspart zum Kino referiere ich neben der inhaltlich-ästhetischen Betrachtung der Kunstpositionen auch auf die Diskursivierung in der begleitenden Ausstellungszeitung, die anstelle von Beschreibungen bei dem Besuch erhältlich war, um die kuratorische Kontextualisierung der einzelnen Exponate ebenso diskursanalytisch in den Blick zu nehmen.

⁶⁹ Smith, 2012, S. 166.

⁷⁰ Belting, 2013c, S. 341.

Das Imaginäre der Globalisierung in westlichen Stereotypen: Elodie Pong, *After the Empire* (2008)

In Pongs HD-Video *After the Empire* in der Black Box sind kurze Episoden mit Comic-HeldInnen, Hollywood-Ikonen und berühmten Persönlichkeiten aus der internationalen Zeitgeschichte aneinandergereiht. Ein kontingentes Bildrepertoire westlicher Stereotypen versammelt sich im filmischen Raum. In der Ausstellungszeitung liest man hierzu:

In ihrer Videoarbeit *After the Empire* lässt die Künstlerin Ikonen aus Populärkultur und politischer Geschichte in einem absurden Szenario aufeinandertreffen: Marilyn Monroe umwirbt Karl Marx, eine japanische Version von Minnie Mouse liest aus einer Sexannonce und tanzt für sich allein, während Elvis gelangweilt seine Songtexte rezitiert, eine junge Frau alias Martin Luther King auf Pongs Großmutter aus dem Zürcher Oberland trifft und ein überaus schüchterner Robin auf Schweizerdeutsch Batmans Zuneigung sicherstellt.⁷¹

Nach dieser deskriptiven Übersicht markanter populärkultureller Figuren in der Beschreibung folgt eine Einordnung der Arbeit in einer in Andeutungen und Platitüden verorteten Gegenwartigkeit: „Vor der Kulisse einer postapokalyptischen Industrielandschaft verkörpern die Darsteller die symbolischen Sehnsüchte und Utopien ihrer Figuren – diese jedoch scheinen in ihrer Plagiathaftigkeit gefangen.“⁷²

Die „Plagiathaftigkeit“⁷³ ist der relevanteste Aspekt der Exponatbeschreibung für meine Untersuchungsperspektive, den ich im Folgenden aufnehme: Auf narrativer und ästhetischer Ebene vermittelt die Arbeit deren weltweite Verbreitung und zahllose Reproduktion. So sieht man etwa die

⁷¹ ZKM, 2011, S. 28.

⁷² ZKM, 2011, S. 28.

⁷³ ZKM, 2011, S. 28.

amerikanische Zeichentrickfigur Minnie Mouse, deren Kostüm exakt dem nordamerikanischen Original nachgeahmt ist, die jedoch von einer asiatischen Schauspielerin verkörpert wird.

Solche plakativen Beispiele repräsentieren Phänomene der Homogenisierung von Kultur als Folge der Globalisierung. Ein solches besonders von GlobalisierungskritikerInnen gefürchtetes Szenario inszeniert die Künstlerin überspitzt. Mit einer ironischen Geste geht sie ebenso auf globale Zusammenhänge ein, indem sie regionale Einsprengsel einfügt, etwa einen schweizerdeutschen Dialekt bei Batmans Juniorpartner Robin, der auch in der Ausstellungszeitung erwähnt wird.⁷⁴ Ein kulturelles Imaginäres ist in den populärkulturellen Fantasyfiguren selbst zu finden. Außerdem kommt es zu imaginären Begegnungen über Raum und Zeit hinweg. So inszeniert Pong etwa eine fiktive Begegnung von Marylin Monroe und Karl Marx im illusionären Raum des Films.

Kultureller Rollenwechsel oder imaginäre Identitäten im Spielfilm:
Doug Fishbone, in association with Revele Films, Ghana,
Elmina (2010)

Bei Doug Fishbones Spielfilm *Elmina* (Abb. 4) handelt es sich um ein Drama über Betrug und Korruption in Ghana. Im Begleittext der Ausstellung steht im Gegensatz zur weitgehend deskriptiven Erläuterung des erstgenannten Exponats ein kursorischer Verweis auf den Globalisierungskontext:

Für die Kunstszene ist Globalisierung ein Thema, das sich im Diskurs um die Zugänge zu lokalen und globalen Foren und die Notwendigkeit sozialen Engagements manifestiert; für einen großen Teil der

⁷⁴ Die Künstlerin ist in den USA geboren, lebt und arbeitet allerdings in der Schweiz, aus der Vorfahren ihrer Familie stammen. So lässt sich diese spezifische kulturelle Adaption biografisch erklären.

Weltbevölkerung betreffen Globalisierungsprozesse die unmittelbaren Möglichkeiten, ein selbstbestimmtes Leben zu führen.⁷⁵

Der Ausstellungstext kontextualisiert die systemisch-ökonomischen Zusammenhänge der Produktion des Films und damit auch einer geteilten Autorschaft zwischen dem Künstler und Filmproduzenten aus Ghana:

Doug Fishbone lässt in *Elmina* gleich auf mehreren Ebenen beide Perspektiven auf die Globalisierung zusammenprallen. *Elmina* ist ein ghanaischer Spielfilm der Brüder Emmanuel und John Apea, der mit einer dramatischen Erzählung um Ausbeutung und Macht das westafrikanische Publikum anspricht; *Elmina* ist aber auch das Kunstprojekt Fishbones, der den Film mit Geldern des Kunstmarkts finanzierte und selbst die Hauptrolle übernahm.⁷⁶

Fishbones *Elmina* ist ein transnationales Filmprojekt, bei dem er mit den Filmproduzenten Emmanuel und John Apea aus Ghana kooperiert hat, ein Joint Venture, das im Rahmen der Globalisierung erst möglich wurde. Einerseits fungiert das Werk als Kunstvideo unter der Autorschaft von Doug Fishbone.⁷⁷ Andererseits wird die Ghallywood-Produktion kommerziell in Ghana, Westafrika sowie in der Diaspora distribuiert.⁷⁸

⁷⁵ ZKM, 2011, S. 24.

⁷⁶ ZKM, 2011, S. 24.

⁷⁷ Im musealen Kontext wird er meist allein als Künstler angeführt, er selbst nennt allerdings auch seine Kooperationspartner: „Doug Fishbone in association with Revele Films“.

⁷⁸ Die Aneignung und Überschneidung von institutionellen Rahmenbedingungen in dieser Arbeit untersucht Jacob Birken in seinem Aufsatz: Birken, 2013. Der Autor weist darauf hin, dass *Elmina* auf Festivals zu „afrikanischem Film“ wie *Afry Kamera* in Poznań, dem *Silicon Valley African Film Festival* oder dem *Toronto African Film and Music Festival* gezeigt wurde. Damit hat die Arbeit auch Einzug in einen nicht-kommerziellen transnationalen Filmdiskurs gehalten.

Es wird die Frage gestellt: „Findet eine Aneignung hier aufseiten des Künstlers statt, der das kommerzielle Filmprodukt in den Ausstellungskontext überführt?“⁷⁹ Dementgegen wäre die alternative Perspektive, die hier von kuratorischer Seite aufgeworfen wird, dass eine Aneignung eher im Handeln „der ghanaischen Filmer, die die finanzielle Hilfe des Kunstsystems nutzen, um ihr lokales Publikum zu unterhalten“⁸⁰ bestehe.

Die kuratorische Begleitschrift erläutert im Anschluss auch den eigentlichen narrativen Zusammenhang des Exponats:

„Im dargestellten Konflikt zwischen dem Farmer Ato Blankson und den korrupten Herrschern der Stadt sind Begriffe wie ‚Fortschritt‘ und ‚Entwicklung‘ lediglich Vorwand für Bereicherung und den Erhalt von Privilegien“.⁸¹ Die etwas vereinfachte und in meinen Augen schachbrettartige Interpretation des Plots in der Zeitung lautet daraufhin: „Am Ende haben die meisten Beteiligten ihre moralische Integrität und so manche auch ihr Leben verloren.“⁸²

Relevant für meine Untersuchung des Exponats ist die vom ZKM gestellte Frage: „Ist es legitim, wenn die Figur eines ghanaischen Farmers unhinterfragt von einem weißen US-Amerikaner dargestellt wird?“⁸³

Hintergrund der im Text aufgeworfenen Frage ist die aufschlussreiche Tatsache, dass der weiße Künstler Doug Fishbone in dem Film selbst in der Rolle eines schwarzen ghanaischen Farmers auftritt. Ohne narrativen Kommentar oder jegliche Erklärung hierzu bleibt dieser Eingriff in den Film aus

⁷⁹ ZKM, 2011, S. 24.

⁸⁰ ZKM, 2011, S. 24.

⁸¹ ZKM, 2011, S. 24.

⁸² ZKM, 2011, S. 24.

⁸³ ZKM, 2011, S. 24.

Ghana eine narrative Leerstelle. Durch seine eigene Rollenbesetzung und damit den Austausch der Hautfarbe der Hauptperson markiert Fishbone pointiert ästhetisch-kulturelle Differenz, die vermeintliche sichere identitäre und ethnische Zuschreibungen durchbricht. Das Konzept einer relationalen *whiteness*, in der das Eigene, die weiße Hautfarbe, sich über das Andere, *black skin*, definiert, geht dadurch nicht auf.⁸⁴

Fishbone stellt diese Dichotomie vielmehr in seinem künstlerischen Experiment auf den Kopf, indem er eine imaginäre Gleichheit von Ethnien und kulturellen Identitäten in ihrer virtuellen Austauschbarkeit austariert. Allerdings ist die umgekehrte Praxis, schwarze SchauspielerInnen für „weiße“ Rollen zu besetzen, durchaus eine häufig praktizierte Strategie in Spielfilmen aus Afrika, wie Cassis Kilian untersucht hat.⁸⁵ Das Projekt ist insbesondere mit der globalen Distribution, die ich bereits erläutert habe, zwischen afrikanischen Staaten und europäischen Ausstellungsorten an transkulturelle Publiken adressiert; ZuschauerInnen mit divergentem kulturellen Hintergrund werden hierbei implizit mitgedacht. Für das afrikanische Publikum ist es ein Spielfilm mit einem unkommentierten *Twist*, für ein meist westliches Kunstpublikum bieten die museumsübliche Beschreibung oder didaktisches Zusatzmaterial Aufschluss über die Hintergründe.

Das Imaginäre als ästhetische und narrative Schlüsselrolle eines postkolonialen Kinos: Pieter Hugo, *Nollywood* (2008)

Pieter Hugo reiht sich mit seiner Fotoserie *Nollywood* (Abb. 5 und 6)⁸⁶ in die Sektion ein. Darin porträtiert er SchauspielerInnen aus Nollywood-Filmen in ihren Kostümen vom Set.

⁸⁴ Vgl. eine diskursive Grundlage für solche Debatten: Fanon, 1985.

⁸⁵ Kilian, 2012.

⁸⁶ Vgl. zu den Fotografien auch: Demos/Schuman, 2012.

In der Begleitpublikation zur Ausstellung wird Hugos generelles künstlerisches Schaffen als konventioneller künstlerbiografischer Einstieg zur Fotoserie gewählt:

Die Themen für seine meist dokumentarischen, teils auch inszenierten Fotoserien findet der südafrikanische Fotograf Pieter Hugo häufig an den gesellschaftlichen Rändern Afrikas. In der Fotoserie *Nollywood* befasst sich der Künstler mit einem seltenen Moment der afrikanischen Selbstrepräsentation über das Medium Film.⁸⁷

Diese Verortung als „Selbstrepräsentation über das Medium Film“⁸⁸ ist meiner Ansicht nach ein wichtiger Punkt in der Frage nach der Perspektive des seriellen Projekts. Die Schauspieler wurden von dem Südafrikaner, wenn auch aus einem anderen Staat als dem ihren, porträtiert.

Zur Entstehungsgeschichte und dem Zusammenhang des inszenierten Charakters der Fotografien liefert das Begleitmedium interessante Aufschlüsse: „Nachdem Hugos anfängliche Versuche, während der Dreharbeiten an den Filmsets zu fotografieren, an der chaotischen Hektik des Produktionsalltags gescheitert waren, begann er, mit Schauspielern typische Hollywood-Sets und Themen quasidokumentarisch zu reinszenieren.“⁸⁹

Bei der Information erscheint mir einzig die Charakterisierung als „quasi-dokumentarisch“⁹⁰ problematisch, wie ich im Folgenden zum fiktionalen Charakter der Arbeiten noch erläutern werde. Die porträtierten Schauspieler stellen Zombies, Monster, Fantasiefiguren dar. Es handelt sich hierbei um Figuren aus dem in Nigeria weit verbreiteten Genre des „juju“ oder

⁸⁷ ZKM, 2011, S. 25.

⁸⁸ ZKM, 2011, S. 25.

⁸⁹ ZKM, 2011, S. 25.

⁹⁰ ZKM, 2011, S. 25.

Voodoo-Horror⁹¹, die auf den Porträts in frappierender Weise kulturelle Differenz gegenüber den westlichen BetrachterInnen demonstrieren. Die kuratorische Lesart dieser Darstellung lautet:

Verwurzelt in den lokalen Bildwelten, sind die Filme mit ihrer ‚trashigen‘, schrillen Splatter-Ästhetik und ihren lebensnahen, jedoch dramatisch überdrehten, exzessiven Plots, die von Liebe, Religion, Gewalt, Bürgerkrieg, Prostitution, Politik, Korruption und postkolonialen Konflikten handeln, über unterschiedliche gesellschaftliche Milieus hinweg durchgängig beliebt.⁹²

In meinen Augen ist diese Charakterisierung ethnozentristisch, da plakative Aneinanderreihungen von „low culture“-Elementen mit ihrer „Beliebt-heit“ gepaart werden. Wahrscheinlich nicht intendiert, so schwingt in dem kurzen Text jedoch als Effekt ein verallgemeinernder, abwertender Unterton mit, der mit einem aus westlichen Sichtweisen gespeisten Anspruch arbeitet, allgemeine Aussagen zu machen, ohne genauer auf die kulturellen Spezifitäten des Phänomens zu schauen.

Der abschließende Kommentar löst dieses Problem nicht, auch wenn er sich von „Afrika-Klischees“⁹³ distanzieren möchte: „Gleichzeitig ironisiert der Künstler gängige Afrika-Klischees und deren fotografische Darstellungen – und lässt die von ihm Porträtierten unbeeindruckt auf den Betrachter zurückblicken.“⁹⁴ Aus meiner Sicht ist dies eines der Beispiele, in denen ethnozentristische Tendenzen im Kleinen einer Ausstellungszeitung auftreten, die jedoch Aufschluss über interne Problematiken solcher Projekte geben können, so wie ich in Kapitel 4.4 detaillierter diskutiere.

⁹¹ Demos, 2013b, S. 145.

⁹² ZKM, 2011, S. 25.

⁹³ ZKM, 2011, S. 25.

⁹⁴ ZKM, 2011, S. 25.

Obwohl ich als deutsche Forschende ebenso wenig vor Ethnozentrismus gefeit bin, wage ich hier einen Versuch, genauer zu den kulturellen Umständen der Arbeit hinzuführen: Während die Fotografien einerseits Anspielungen auf einen exotisierenden Blick von außen erwecken mögen, so ist doch ihre teilweise an kolonial-primitivistische Klischees erinnernde Anmutung bereits im Nollywood-Genre selbst angelegt, das sich, gemacht von AfrikanerInnen, vor allem an afrikanische Publiken richtet.⁹⁵

Die Porträts wie zum Beispiel die Fotografie aus der Serie *Nollywood. Chris Nkulo and Patience Umeh, Enugu, Nigeria* (Abb. 6) offenbaren ambivalente Kombinationen realer und imaginärer Identitäten. „Bizarre hybrids mixing African bodies and global culture-industry props“⁹⁶ werden zu transkulturellen Bildkompositen. Auf die Fotografien gebannt, erscheinen sie, als seien sie regelrecht einem kulturellen Phantasma entsprungen. In der Begleitpublikation heißt es zu dem Aspekt: „So entstanden in einem Prozess kollektiver Imagination eindringliche Porträts intensiver theatralischer Momente, in denen filmische Fiktion und gesellschaftliche Realität kaum noch zu trennen sind.“⁹⁷ Mit einer solchen künstlerischen Abbildung wird die Bedeutung betont, welche der sozialen Imagination und kulturellen Differenz für die Subjektkonstruktionen im postkolonialen Kontext zukommt.

Wie T. J. Demos pointiert folgert, kreieren Hugos Arbeiten „a model that is both *representational* of a reality – itself shown to be unfixed and in the process of becoming – and *productive* of new subjective and social possibilities.“⁹⁸ Die repräsentierte Realität ist eine krisenhafte soziale und politische Situation. Durch die Schauplätze im fotografischen Hintergrund, allesamt von Armut gezeichnete urbane und postindustrielle Alltagskulissen aus

⁹⁵ Demos, 2013b, S. 146.

⁹⁶ Demos, 2013b, S. 152.

⁹⁷ ZKM, 2011, S. 25

⁹⁸ Demos, 2013b, S. 153.

Nigeria, greift Hugo auch virulente postkoloniale Themen wie die ökonomische Krise und Kriminalität auf. In ihrer ästhetischen Machart verortet sich die Fotoserie, entgegen einer standardisiert wirkenden Optik vieler Positionen internationaler zeitgenössischer Fotografie, auf eigenwillige Weise zwischen einem dokumentarischen und inszenierten Charakter, dem die reduktionistische Einordnung seitens der KuratorInnen als „quasidemokratisch“⁹⁹, wie ich bereits angesprochen habe, meiner Meinung nicht gerecht wird. Denn der südafrikanische Fotograf spielt mit Ästhetiken und Narrativen des Dokumentarischen, die entgegen einer traditionellen dichotomischen Auffassung zwischen Realität und Vorstellung innerhalb eines Felds aus Realem, Fiktionalem, Imaginärem und Affektivem changieren.¹⁰⁰ Das Sujet der Arbeiten, Nollywood, repräsentiert dabei selbst „a mode of narration that naturalizes the supernatural; that is to say, a mode in which real and fantastic, natural and supernatural, are coherently represented in a state of rigorous equivalence – neither has a greater claim to truth or referentiality.“¹⁰¹

Insgesamt lässt sich von diesen Werksbeispielen ableiten, dass das Imaginäre in performativen Konstruktionen fiktionaler bis quasi dokumentarischer Figuren eines globalisierten Kinos und dessen künstlerischer Aneignung eine wichtige Rolle, wenn nicht gar eine Schlüsselrolle spielt. Denn die Vorstellungskraft berücksichtigt auch jene Gespenster einer kolonialen Vergangenheit und ambivalenten globalisierten Gegenwart – „spectres“ bzw. „haunting memories and ghostly presences“, um mit den Worten von Demos zu sprechen¹⁰² –, die aus dem Unbewussten globaler Gemeinschaften immer wieder auftauchen. Solche Einsichten stellen sicher

⁹⁹ ZKM, 2011, S. 25.

¹⁰⁰ Iser, 1993, S. 19; vgl. auch Demos' Diskurs eines Dokumentarischen, das Imagination, Affekt und Wahrheit in neue experimentelle Konfigurationen bringt: Demos, 2013a.

¹⁰¹ Eghagha, 2007, S. 73.

¹⁰² Demos, 2013b, S. 8.

geglaubte Grenzziehungen zwischen objektivem Positivismus und subjektivem Glauben, zwischen Realem und Imaginärem in Frage, wie auch in der Soziologie etwa von Bruno Latour oder Avery Gordon theoretisch hergeleitet wird.¹⁰³ Die künstlerische Reflexion und eigene Konstruktion solcher Effekte veranschaulichen die Exponate in verschiedenen Facetten. Die Spannweite der hierbei anvisierten cinematischen Strategien reicht von der globalen Verbreitung westlicher Stereotypen, die zur kulturellen Homogenisierung einer globalisierten Welt beitragen, über die ästhetische und narrative Markierung von kultureller Differenz bis hin zu transkulturellen Hybriden. Letztere transformieren Alterität in adaptierten Mischformationen, die nicht mehr vollständig auf ursprüngliche kulturelle Quellen rückführbar sind.¹⁰⁴

Die AdressatInnen solch filmischer Positionierungen thematisieren insbesondere zwei KünstlerInnen, auf die ich bereits zu Beginn in Impressionen aus dem ZKM-Ausstellungsraum eingegangen bin.

Transkulturelle Imagination im Kamerablickwinkel: Bani Abidi, *...so he starts singing* (2000)

Bani Abidi interviewt in ihrem Video *...So He Starts Singing* (Abb. 2) eine pakistanische Cineastin über das Phänomen Bollywood, das die Gesprächspartnerin anhand von 26 Bollywood-Plots und deren narrativen Stereotypen illustriert.

Die Ausstellungsbegleitschrift erläutert die Grundlage des künstlerischen Projekts: „Aus den Filmplots, die in einem Interviewprojekt der Künstlerin

¹⁰³ Gordon, 2004. Vgl. auch die Zusammenführung verschiedener fachdisziplinärer, kuratorischer und künstlerischer Diskurse zum Thema bei Demos, 2013b, S. 8-9.

¹⁰⁴ Welsch, 1994, S. 147-169.

mit ihrer damaligen, äußerst cinephilen Mitbewohnerin zur Sprache kommen, schnitt Abidi eine einzige, absurde Geschichte zusammen, die in nur dreieinhalb Minuten erzählt ist.“¹⁰⁵ Im Anschluss charakterisiert sie die kuratorische Perspektive auf die Bollywood-Kinokultur:

Mit diesem Schnelldurchlauf wird das Phänomen Bollywood besser zusammengefasst als durch manch filmtheoretischen Einordnungsversuch: Der formelhafte Charakter – verärgerte Eltern stellen sich einem Liebespaar entgegen, Dreiecksbeziehungen verzögern das Zusammenfinden eines Paares, Bösewichte verhindern das Glück der Beteiligten – erlaubt es, klar formulierte und global verständliche Bildwelten zu schaffen. Auf nur eine einzige Erzählung reduziert, zeichnet sich das stereotypisierende Schema jedoch umso extremer ab.¹⁰⁶

Während die Darstellung des standardisierten Erzählens und der Typisierungen meiner Meinung nach zutreffend für viele Spielfilme dieser Kinokultur ist, so ist hier jedoch die weitere Bedeutung von Bollywood nicht berücksichtigt. Arjun Appadurai etwa spricht über Bollywood als „one of the main sources of independent, modern Indian imagery. The ideas of family, city or nation are far more strongly influenced by the song, dialog and language of Bollywood than by avant-garde art, literature or politics.“¹⁰⁷ Hier auf und auf die damit verbundene politische Bedeutung werde ich noch im letzten Kapitel abschließend näher eingehen.

Interessant für meinen Fokus auf die ZuschauerInnen der Filme, wie eingangs näher beschrieben, ist für mich noch folgendes Zitat aus der Zeitung:

¹⁰⁵ ZKM, 2011, S. 22.

¹⁰⁶ ZKM, 2011, S. 22.

¹⁰⁷ Appadurai, 2015.

„Zugleich nivelliert die einfache melodramatische Erzählstrategie interkulturelle Hürden und schafft Anhaltspunkte für eine internationale Zuschauerschaft, die daraus ihre Vorstellungen von Lebensstil, Moralvorstellungen und Kultur am indischen Subkontinent ableitet.“¹⁰⁸ Die gefilmte Cineastin steht zum einen stellvertretend für eine Zuschauerschaft, die „sich die Geschichten Bollywoods mit den von ihnen transportierten Bildern über Alltag, Mode und Liebe zu eigen macht und diese in der eigenen Lebenswelt situiert.“¹⁰⁹

Als Pakistani steht die Interviewte zum anderen exemplarisch für kulturell divergente Publiken des indischen Films, der somit transkulturell rezipiert wird.¹¹⁰ Durch die subjektive Nacherzählung in ihrer Nationalsprache *Urdu* erfolgt eine lokale Aneignung des Filmstoffs aus ihrem persönlichen Filmgedächtnis.

Installative Referenz auf imaginäre Publiken: Jin Shi, *Retail Business – Karaoke No. 2* (2009)

Jin Shis Dreirad-Installation (Abb. 1) widmet sich einem anderen gleichfalls filmischen Medium, einem weiteren Genre massenmedialer Bewegtbilder, das auf andere Art und Weise interaktiv ist: Karaoke.

Die Kontextualisierung dieser populärkulturellen Unterhaltungsform erfolgt schematisch und klischeehaft anhand von plakativen Termini und Schlagwörtern ohne nähere Definierung und Erläuterung der Zusammenhänge in der Ausstellungszeitung, wobei ein universalistisches „Wir“¹¹¹

¹⁰⁸ ZKM, 2011, S. 22.

¹⁰⁹ ZKM, 2011, S. 22.

¹¹⁰ Vgl. eine medienwissenschaftliche Diskussion solcher Prozesse: Bhattacharya Mehta/Pandharipande, 2010; Roy/Huat, 2012.

¹¹¹ ZKM, 2011, S. 26.

kulturelle und auch ökonomische Differenzen nivelliert und eine Kulturtechnik, die in einem anderen kulturellen Kontext entstanden ist, ungefragt vereinnahmt:

Karaoke ist ein sehr zeitgenössisches Freizeitvergnügen; es verbindet die Aura des Einzigartigen und Schöpferischen der Stars mit einer freundlichen, aber konsequenzlosen Einladung zur Teilnahme. In Karaokebars und vor Spielkonsolen werden wir so singend zu Freizeitgenossinnen und -genossen inmitten einer postmaterialistischen Utopie, in der der reine Konsum um das Gefühl von Teilhabe und Dabeisein erweitert wird.¹¹²

Noch problematischer wird die Einschätzung des Exponats in folgendem Satz: „Mitmachkultur trifft hier auf die Notwendigkeit zur Improvisation mit dem, was gerade zur Verfügung steht, urbaner Glamour auf die Sehnsucht der Armen in den Megacities, vorübergehend ihre Sorgen zu vergessen.“¹¹³ Nicht zuletzt die patronistische Adressierung der „Armen“ stößt hier unpassend auf und läuft den geäußerten kuratorischen Zielen ebenfalls entgegen.

Für meine Überlegungen ist allerdings der Aspekt der zuvor genannten „Teilhabe“¹¹⁴ relevant. Denn nach meiner Lesart der künstlerischen Arbeit dienen die Monitore mit Karaoke-Filmen als dinghafte Referenz auf eine kulturell differente Rezeptionssituation in China, die auf diese Weise ästhetisch und installativ illustriert wird und im Kontrast zu der Rezeptionserfahrung der meist westlichen ZKM-BesucherInnen steht. Die Hocker können Leerstellen markieren für jene nicht anwesenden, aber künstlerisch

¹¹² ZKM, 2011, S. 26.

¹¹³ ZKM, 2011, S. 26.

¹¹⁴ ZKM, 2011, S. 26.

mitgedachten ZuschauerInnen aus einer anderen Kultur, die dadurch gewissermaßen in der Vorstellungskraft im White Cube präsent werden. Auch dieses Gedankenspiel kann als ein imaginäres Element globalisierter kuratorischer und kultureller Praxis verstanden werden.

4.2.6 Knotenpunkte der expositorischen Verflechtungen:

Referenzen auf das Imaginäre der Globalisierung

Das hier diskutierte Fallbeispiel *The Global Contemporary* hat über die Kinokulturen aus Afrika einen entscheidenden Zugang zum Transformationsprozess der Globalisierung eröffnet. Diese Annäherung besteht in der kuratorischen Bezugnahme zum Imaginären, um eben diese Kinokulturen zu charakterisieren. Die Themenausstellung hat sich dabei die Konzepte der Imagination und des Imaginären im Sinne Édouard Glissants angeeignet. Diese Termini und damit verbundene kulturelle Definitionen überträgt das Projekt, wie ich in der Ausstellungsanalyse detailliert untersucht habe, auf Kinokulturen wie Nollywood und Bollywood.

Wie gezeigt, findet sich das Imaginäre dabei auch als Schlüsselkonzept der einzelnen Exponate. Es ist der jeweiligen konkreten künstlerischen Praxis implizit und auf verschiedenen Ebenen – so der narrativen, ästhetischen oder installativen – wirksam. Nicht zuletzt deshalb lassen sich in diesen Filmen die imaginären Dimensionen globalisierten Kinos als einem Mikrokosmos von kultureller Globalisierung und damit das Imaginäre der Globalisierung aufspüren. Wie diese Zugänge zu dieser Dimension des Transformationsprozesses eröffnet werden können, erörterte ich ebenso wie die Frage, auf welche Art und Weise eine solche Annäherung in kuratorischen Kontexten erfolgt, im folgenden Unterkapitel 4.3 zu der Ausstellung *Culture(s) of Copy* aus Oldenburg.

4.3 *Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie*, Edith-Ruß-Haus, Oldenburg (2010/2011)

4.3.1 Einführung in die Ausstellung und die kinematografischen Exponate

Michail Gorbatschow steht auf dem Roten Platz in Moskau und wischt sich sein markantes Feuermal mit einem Taschentuch vom Kopf. Wie kann das sein? Ist sein markantes „Wahrzeichen“ nur ein Fake? Der Film auf dem Monitor, in dem der weltweit bekannte Politiker interviewt wird, vermittelt den Anschein einer Fernsehreportage. Sieht man hier dokumentarisches Material - oder ist es eine Verfremdung? Die Fotografien zur Linken des an der Wand angebrachten Flatscreen zeigen den Moskauer Kreml an dem besagten Platz der russischen Hauptstadt, andere Bilder bilden ihn aber auch vor merkwürdigen Kulissen ab - wie vor einem Swimmingpool mit Bade Gästen. Das filmisch-fotografische Ensemble stiftet Verwirrung. Dieser Effekt ist wohl gewollt bei dem Rundgang durch die Themenausstellung *Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie*¹¹⁵ (2010-2011) im Edith-Ruß-Haus in Oldenburg. Das beschriebene Exponat, *Kremlin Doppelgänger*¹¹⁶ (2008-2009) von Anna Jermolaewa, ist hier in Oldenburg präsent. Im Rahmen einer „Migration“ von Exponaten oder Zirkulation von künstlerischen Bildern im expositorischen Feld, worauf ich im sechsten Kapitel in einer theoretischen Verortung näher eingehe, war die fotografische Serie auch in der *The Global Contemporary*-Schau im ZKM ausgestellt¹¹⁷.

¹¹⁵ Siehe Edith-Ruß-Haus, 2010. Zu der Themenausstellung ist kein Katalog und keine andere Publikation erschienen. Siehe auch die Webseite der Ausstellungsinstitution: http://www.edith-russ-haus.de/no_cache/ausstellungen/ausstellungen/achiv.html?tx_kdvzerhapplications_pi4%5Bexhibition%5D=103&tx_kdvzerhapplications_pi4%5Baction%5D=show&tx_kdvzerhapplications_pi4%5Bcontroller%5D=Exhibition (letzte Sichtung: 10.10.2013).

¹¹⁶ Siehe Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 8.

¹¹⁷ Vgl. ZKM, 2011, S. 26.

In Jermolaewas *Kremlin Doppelgänger* ist Moskaus Roter Platz, das architektonische und politische Statussymbol der Metropole, in einer nachgebauten Kopie des Kremls sowie der Basilius-Kathedrale als *The Kremlin Palace Hotel* in Antalya in der Türkei zu sehen. Es handelt sich also nicht um fotografische Montagen, sondern um die Abbildung eines real nachgebauten Gebäudekomplexes. Im eingangs nacherzählten Video hat die Künstlerin wiederum einen „Doppelgänger“ Gorbatschows, der TouristInnen mit diesem Rollenspiel unterhält, gefilmt. Die Arbeit dreht sich dementsprechend um bauliche und menschliche Imitate. Hier werden politische Symbole aus dem Bildarchiv globaler Kulturen in ihren Imitationen für die Tourismusindustrie pointiert vorgeführt. Dieser künstlerisch-dokumentarische Ansatz von Anna Jermolaewa ist passgenau zum Untertitel der Ausstellung: „Kunst und Kopie“.

Geht man weiter durch die untere Etage des Edith-Ruß-Haus, kommen laute Geräusche aus einer weißen „Black Box“. Eine erwachsene Frau im Schneewittchen-Kostüm (wie aus dem dazugehörigen amerikanischen Märchenfilm) wird von kreischenden *Snow White*-Fans umringt und von zahlreichen Touristen-Kameras abgelichtet. Wer ist nun das echte Schneewittchen, die Protagonistin oder die künstliche *Show White*-Figur in Disneyland? Pilvi Takalas Film *Real Snow White*¹¹⁸ (2009) fragt nach dem Status von Kopien in der Unterhaltungsindustrie von global homogenen Vergnügungsparks.

Gegenüber stößt man auf ein irritierendes Wohnzimmer-Szenario. Österreichische Gemütlichkeit strahlt die Ecke aus mitsamt breitem Sofa, rustikaler Wohnzimmerlampe und einem Tisch mit handgedrechselten Beinen, auf dem ein breiter Fernsehapparat platziert ist. Im Kontrast hierzu steht ein malaysischer Fernsehmoderator des fiktiven Senders MBC (Malaysia

¹¹⁸ Siehe Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 13.

Broadcasting Corporation), der in der Installation *Re:Looking*¹¹⁹ (2003) des Künstlers Wong Hoy Cheong vom Monitor aus zu dem Sofapublikum über die fiktive Vergangenheit der Kolonialherrschaft Malaysias über Österreich spricht. Verkehrte Geschichte, die koloniale und auch postkoloniale Konstellationen umdreht und auch ästhetisch vermischt.

An dieser Stelle widmet sich die Schau dem Medium Fernsehen und seiner dokumentarischen Formate, die hier auf dem transkulturellen Prüfstand des genannten Künstlers stehen. Auch in der Arbeit von Omer Fast über eine imitierte *Talkshow* (2009) wird der Umgang mit Realitäten und Authentizitäten im dokumentarischen Setting des TV-Gruppengesprächs kritisch ausgeleuchtet.

Neben dem Fernsehen als Massenmedium ist ein wichtiger Bezugspunkt der Schau die Thematisierung von Kinokulturen – ähnlich wie in Karlsruhe, nur in viel kleinerem Radius. Zu fragen ist in diesem Kapitel, wie die Oldenburger Schau mit den kinematografischen Bezügen und deren Vermittlung über die zeitgenössische Kunst verfährt. Auf welche Art und Weise eignet sich *Culture(s) of Copy* Kino an? Welche Rolle spielt dabei die konzeptionelle Adressierung der „Kopie“, wie wird sie von den KuratorInnen selbst als Teil der Ausstellungsrealisierung eingesetzt? Zu fragen ist außerdem: Wie ist die populärkulturelle Referenz auf Kinokulturen mit dem Gesamtkonzept des Projekts verbunden? Und in welcher Wechselwirkung stehen die kinematografischen Arbeiten zu der kuratorischen Rahmung?

Um diesen Fragen nachzugehen, führe ich zuerst wie in einem imaginären Rundgang durch die Ausstellung und gelange weiter zur nächsten relevanten Station: Einen Raum weiter wendet der Künstler Ming Wong mit der Bewegtbildinstallation *In Love for the Mood* (Abb. 8 und 9) aus dem Jahr

¹¹⁹ Siehe Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 14. Siehe auch die Webseite des Künstlers: www.relooking-mbc.com (letzte Sichtung: 01.04. 2012).

2009 - einem Remake von Wong Kar Wais bekanntem Spielfilm *In the Mood for Love* (2000) - seinen Blick auf andere massenmediale Bewegtbilder des Kinos in Asien. Auf dieses Exponat gehe ich detailliert in Unterkapitel 4.3.5 ein. Denn anhand von dieser und einer weiteren filmischen Position von Zhang Peili, dem Film *Last Words* (Abb. 10) von 2003, den ich ebenso an jener Stelle analysiere, markiert die Themenschau *Culture(s) of Copy* eine wichtige Bedeutungsachse in Richtung des Kinematografischen für die Frage nach kulturellen Adaptionen. Hierbei wurden vor allem globale und auch transkulturelle Phänomene kuratorisch anvisiert, worin die Überschneidung zum ersten Fallbeispiel aus Karlsruhe liegt.

Das zweite Exempel, *Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie* des Edith-Ruß-Haus, fand vom 26. November 2010 bis 20. Februar 2011 in Oldenburg statt. Sie entstand auf Initiative und als ein Kooperationsprojekt mit dem Goethe-Institut, Hongkong. Dort wurde sie vorher, vom 22.6. bis 19.7.2010 im Goethe-Institut und im Hong Kong Film Archive präsentiert.¹²⁰ Die Schau basiert auf der Arbeit eines KuratorInnenteams, welches in einer Reihe von wissenschaftlich-kuratorischen Workshops in Hongkong das Konzept erstellt und die meisten der präsentierten künstlerischen Arbeiten ausgewählt hat.

Zur Arbeitsgruppe gehörte Ackbar Abbas. Früher war er Dozent der University of Hongkong und heute ist er Professor for Comparative Literature an der University of California, Irvine, und Adjunct Professor der Lingnan University in Hongkong. Weitere Mitglieder waren der in Shanghai ansässige Architekt und Autor sowie Herausgeber des Urban China Magazins Jiang Jun und die Kuratorin June Yap, die heute als Director of Curatorial,

¹²⁰ Siehe die Webseite des Goethe-Instituts:
https://www.goethe.de/ins/cn/en/sta/hon/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=6143460 (letzte Sichtung: 10.10.2013).

Programmes and Publications am Singapore Art Museum arbeitet. Zusätzlich waren maßgeblich beteiligt: der Initiator Michael Müller-Verweyen, ehemals Direktor des Goethe-Instituts Hongkong und heute Leiter des Vorstandsbüros für Sonderaufgaben des Goethe-Instituts München, Sabine Himmelsbach, ehemals Direktorin des Edith-Ruß-Haus für Medienkunst und derzeit Direktorin des Haus der elektronischen Kunst in Basel sowie Birgit Hopfener, ehemals freiberufliche Doktorandin und heute Associate Professor and Confucius Chair an der Carleton University in Ottawa in Kanada.¹²¹ Die internationale Zusammenstellung des transdisziplinären Beratungsteams ist ungewöhnlich für kuratorische Projekte, zudem für eine etwa im Vergleich zum Karlsruher Projekt eher kleine Schau, und war logistisch und finanziell auch nur durch die Initiative des Goethe-Instituts möglich.

Die Idee zum Projekt entwickelte das Goethe-Institut Hongkong nach dem dortigen Erfolg der Wanderausstellung *History will Repeat Itself*¹²², die auch in den Kunstwerken in Berlin zu sehen war. Die Thematik um Re-Enactments von historischen Ereignissen wollten die BeraterInnen zusammen mit dem Initiator Michael Müller-Verweyen um eine asiatische Perspektive auf konzeptioneller und künstlerischer Ebene erweitern und sich dem Themenfeld der kulturellen Kopie und des Kopierens in transkultureller Perspektivierung annähern.

Die Ausstellungen in Hongkong und die im Rahmen dieser Studie über den deutschsprachigen Raum Europas fokussierte Station in Oldenburg haben vor allem Videoarbeiten und -installationen aus westlichen und asiatischen Kulturräumen gezeigt, aber auch Fotografien und Malerei. Beide Ausstellungen wurden größtenteils ähnlich gestaltet, aber auch ergänzt mit jeweils einigen lokalen Kunstschaffenden, die in der jeweils anderen Ausstellung

¹²¹ Siehe Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 2-3.

¹²² Vgl. Arns/Horn, 2007.

nicht dabei waren. Die konkrete kuratorische Planung fand separat lokal in Oldenburg und Hongkong statt. Sabine Himmelsbach war die verantwortliche Kuratorin des Edith-Ruß-Haus für dieses Projekt.¹²³ Zu den Künstlerinnen zählten: Qiu Anxiong, Xu Bing, Candice Breitz, Wong Hoy Cheong, Sven Drühl, Omer Fast, Anna Jermolaewa, Zhang Peili, Cornelia Sollfrank, Pilvi Takala, Leung Chi Wo und Sara Wong, Ming Wong und Xu Zhen.¹²⁴

4.3.2 Mediale Präsentationsformen: Monitore und ihre installativen Effekte

Die kinematografischen Exponate der Oldenburger Ausstellung werden ebenso wie der Großteil der kinobezogenen Filme in Karlsruhe nicht als Projektion gezeigt. Diese Präsentationsform würde man jedoch erwarten, wenn man sich in der zeitgenössischen Installationsästhetik entsprechender Arbeiten umschaut.¹²⁵ Für die Wahl der gleichen Apparate gibt es in Oldenburg andere Gründe als im ZKM in Karlsruhe. Während der Monitor im letzteren Fallbeispiel als transkulturelles Ding fungiert, stehen in Oldenburg die installativen Aspekte der Apparatwahl im Vordergrund.

Im Fall von Zhang Peilis Exponat (Abb. 10) steht der Monitor auf einem Sockel. Diese Präsentationsform ist aus kunsthistorischen Ausstellungen traditioneller Machart wohl bekannt. Zusammen mit der kuratorischen Charakterisierung des Künstlers als „Altmeister der Videokunst aus China“¹²⁶ lässt sich diese installative Wahl interpretieren. Zuerst erinnert der einer früheren Zeit nachempfundene Monitor (Abb. 10) an die historische Präsentation von Videokunst vor den technologischen Möglichkeiten der Film-Projektionen via Beamer, über die ich im vorherigen Unterkapitel

¹²³ Diese Informationen liegen von offizieller Seite nicht schriftlich vor, sie sind einem Interview mit der Kuratorin Sabine Himmelsbach vom 21.01.2011 entnommen.

¹²⁴ Siehe Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 3 sowie alle KünstlerInnenbeschreibungen.

¹²⁵ Vgl. Douglas/Eamon, 2009.

¹²⁶ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 7.

ausführlicher gesprochen habe. Außerdem evoziert die Zuschreibung traditionelle kanonische Konzepte der Kunstgeschichte, die sich aus Künstler-Genie-Vorstellungen, eindeutig abgrenzbaren künstlerischen Gattungen sowie nationalstaatlichen Unterteilungen von Kunstproduktion speisen. Diese Einordnung des Künstlers aus China steht in Widerspruch zum innovativen transkulturellen Gesamtkonzept der Ausstellung. Somit lässt sich auch die Präsentation hinterfragen, die, wie eingangs dargelegt, auf traditionelle Präsentationsformen zurückgreift. Hier wird dementsprechend ein filmisches Archiv von Found-Footage-Material als kunsthistorisch eingeordnetes Kunstwerk auf dem Sockel erhöht.

Die Bedeutung des installativen Charakters der medialen Präsentation des zweiten kinematografischen Exponats der Schau ist meines Erachtens wiederum anders zu bewerten. Ming Wongs filmische Installation *In Love for the Mood* von 2009 (Abb. 8 und 9) ist nicht von kuratorischer Seite, sondern von dem Künstler selbst gewählt.¹²⁷

Er hat drei Monitore nebeneinander, jedoch jeweils etwas nach hinten versetzt, positioniert. Diese Apparate sind ebenfalls auf Sockeln befestigt, wobei der installative Effekt hier ein ganz anderer als bei Peilis Arbeit ist. Diese drei Sockel erinnern nicht an klassisch kunsthistorische Präsentationsformen, zumal sie ebenso wie die Rahmung der Monitore in schwarz gehalten sind. Vielmehr werden sie zu Bedeutung tragenden Elementen der Installation, indem sie die dreifache Wiederholung des Installationselements Monitor auf Sockel in ihrer schwarzen und massiven Präsenz betonen.

In diesem Fall hat die Reihung der Apparate keine gattungsspezifischen Gründe, sondern vielmehr narrative Bezüge. Denn die vom Künstler gewählte Präsentation wiederholt im Installativen die Wiederholung der

¹²⁷ Vgl. Wong, 2010.

Narration. Denn die präsentierte Szene aus dem Spielfilm von Wong Kar Wai *In the Mood for Love*, auf den ich im Unterkapitel 4.3.5 zu den Schlüssel-exponaten näher eingehe, wird bei Ming Wong im Remake (Abb. 8 und 9) dreimal nachgespielt.

Dabei wird die sprachliche Aneignung der Protagonistin des Remakes, die Chinesisch erst als Fremdsprache erlernt, in dem Ablauf der drei Takes gezeigt. Hiermit werden kulturelle Aneignungsprozesse narrativ und installativ betont.

4.3.3 Szenografie der anvisierten Arbeiten im Ausstellungsraum und Verbindungslinien von Performativität, Imagination und Aneignung

Während es im ersten Fallbeispiel eine komplexe und gleichzeitig eingängige Szenografie der vielen Exponate allein aus der Kino-Sektion gab, beschränkt sich in der Oldenburger Schau die Anzahl der kinematografischen Arbeiten auf zwei Exponate. Deren mediale Präsentationsformen habe ich im vorherigen Part erläutert; an dieser Stelle diskutierte ich, inwieweit zwei künstlerische Arbeiten eine eigene Szenografie im Ausstellungsraum vorweisen. Erschwerend für die Frage kommt hinzu, dass sie sich auf verschiedenen Etagen im Edith-Ruß-Haus befanden. Im Untergeschoss war Ming Wongs Installation (Abb. 8 und 9) allein links im hintersten kleinen Ausstellungsraum platziert, während Zhang Peilis Film (Abb. 10) auf einem Monitor lief, der im Erdgeschoss auf einem Sockel präsentiert wurde. Das Exponat stand vor der hinteren Wand des Ausstellungsgebäudes, etwas links von der Mitte einzeln positioniert.

Wenn man eine virtuelle vertikale Linie von Wong (Abb. 8 und 9) zu Peili (Abb. 10) ziehen würde, lassen sich beide Exponate miteinander verbinden. Gegebenenfalls wäre die Linie etwas nach rechts hin zu Peili geneigt, aber die Verbindung auf vertikaler Ebene bestände demnach. Denn

die zwei Arbeiten befanden sich im hinteren Raumsegment des Gebäudes, getrennt durch die Zwischendecke. Szenografische Parours als bedeutungstragende räumliche Wege und Verbindungen können nach meiner Auslegung auch durch Decken gedacht werden.¹²⁸ Entscheidend an dieser Stelle ist, dass es diese kuratorischen Signale in räumlich-dramaturgischer Dimension gibt, die ich an diesem Beispiel in reduzierter Form aufgreife und kontextualisiere.

Analog zum architektonisch vorgegebenen Rundgang trifft man nach dem Eingangsbereich zuerst auf Peilis Film (Abb. 10), der das nächste Exponat hinter dem Kassentresen ist. Erst beim Hinabsteigen und Rundgang auf der unteren Etage gelangt man nach weiteren Positionen, die sich anderen Formen des Kopierens widmen, zu Wongs filmischer Installation (Abb. 8 und 9). Diese Reihenfolge kinematografischer Arbeiten entspricht erst einmal der Chronologie ihrer Entstehungsjahre 2003 und 2009, wobei Erstere zudem Found-Footage-Material aus den 1950er und 1960er Jahren kompiliert hat. Hier wird gewissermaßen ein historischer Rundgang von Kino und kinematografischer Kunst aus Asien seit den Nachkriegsjahren bis zur Gegenwart der Wong-Präsentation, die erst ein Jahr vor Ausstellungseröffnung entstand, in wenigen Schlaglichtern offeriert: die historischen Propagandafilme aus Asien mit ihren Heldenmythen, adaptiert von Peili als „Altmeister der Videokunst aus China“¹²⁹, wie er von den KuratorInnen kunsthistorisch eingeordnet wird.

Unten folgt dann ein zeitgenössischer „Shooting Star“ der Kunstszene aus Asien, Ming Wong. Der Künstler wiederum referiert in seiner kinematografischen Installation auf den berühmten Drehbuchautor, Filmproduzent und Filmregisseur aus Hongkong, Wong Kar Wai¹³⁰. Der renommierte Vertreter

¹²⁸ Vgl. hierzu auch Hillier und Tzortzis architektonische Syntax, die Gebäudeelemente umfasst: Hillier/Tzortzi, 2011, S. S. 282-301.

¹²⁹ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 7.

¹³⁰ Siehe u.a. Abbas, 1997, S. 39-81.

des Autorenkinos bleibt in der Verfremdung durch Wong trotzdem präsent in der Schau. Durch das Re-Enactment von Kar Wais Kino-Epos durch den Künstler, auf das ich im Kapitel 4.3.5 näher eingehe, wird die künstlerische Aneignung in den Vordergrund geschoben. Ebenso geschieht dies als Parallele in Zhang Peilis Film, in dem er mit vorgefundenen Filmausschnitten eine Zusammenstellung, die sich als Collage im Loop geriert, vorführt. Neben der Appropriation als Remake-Strategie offenbaren die beiden szenografisch verknüpften Exponate auch in der Hervorhebung des performativen Charakters ihrer Werke Ähnlichkeiten. Ming Wong inszeniert die Performativität des Remakes anhand einer Filmszene und präsentiert diesen Effekt sogar installativ in der dreifachen Darstellung auf drei Monitoren (Abb. 8 und 9). Im oberen Geschoss hebt Zhang Peili durch besonders dramatisch inszenierte Ausschnitte der Propagandawerke (Abb. 10) den performativen Charakter der politisch-ideologisch relevanten Sterbensszenen der Volkshelden hervor.

Die Schwerpunkte in diesem kleinen szenografischen Rundgang zu Kinokulturen aus Asien, Aneignung und Performativität, werden durch die Imagination als filmische und künstlerische Schöpfungskraft ergänzt. Wongs künstlerische Fiktion kreiert einen Dialog des filmischen Dialogs, der die Imagination der AkteurInnen im filmischen Bild voraussetzt. Peili wiederum präsentiert ein filmisches Archiv chinesischer politischer Filmproduktion und verweist dabei auf Imaginationen von idealen Volkshelden.

4.3.4 Kuratorische Diskurse: Die Kulturtechnik des Kopierens als transkulturelle Aneignung und die Imagination eines nicht-westlichen Kinos

Um die Beobachtungen der szenografischen Analyse der kinematografischen Auswahl dieser Themenausstellung in den Kontext der

Ausstellungskonzeption einzubinden, betrachte ich im Folgenden den kuratorischen Ansatz der Hongkong-Oldenburger Initiative: „Culture(s) of Copy behandelt das Phänomen der Kopie als (eine) globale kulturelle Strategie.“¹³¹ Mit diesem Satz formulieren die KuratorInnen das Kernthema. Ihr Verständnis von Aneignung ist dabei: „Hier wird die „Kopie/Copy“ im positiven Sinn interpretiert als Remake, kulturelle Übertragung und Bereicherung.“¹³²

Beim Themenzugriff verzichteten sie auf dementsprechend negativ konnotierte Debatten um Urheberrechte und geistiges Eigentum, da die ökonomischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen ihrer Meinung nach bereits ausgiebig diskutiert worden seien. Stattdessen fokussierten sie sich auf das genannte Randthema.¹³³ Die Diskussion über geistiges Eigentum und Kunstkopien gerade aus dem asiatischen Raum, der hier durch die projektbezogene Verbindung nach Hongkong besonders wichtig wurde, bildete daher nur eine der Perspektiven. Umso mehr ging es um kulturelle Phänomene aus den Massenmedien, aus der Konsum- und Populärkultur sowie aus der Kunstgeschichte. Diese Palette an anvisierten Feldern führe ich exemplarisch am Anfang des Unterkapitels vor, in dem ich in Schlaglichtern über Exponate zum Fernsehen, zur Tourismus- und Vergnügungsindustrie berichte.

Bei diesen populärkulturellen Feldern wurde im Ausstellungskonzept anvisiert, wie künstlerische Positionen mit ihnen umgehen und deren kulturelle Auslegungen von Kopieren präsentieren. Insbesondere waren kulturell differente Auffassungen von solchen Adaptationsformen für den kuratorischen Zugriff von Interesse: „Das Phänomen der „Kopie“ wird als

¹³¹ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 2.

¹³² Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 2.

¹³³ Vgl. Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 2, 11-12.

eine bereichernde Möglichkeit gesehen, kulturelle Unterschiede jenseits der eher unzulänglichen Begrifflichkeit einer Ost-West-Dichotomie zu verstehen und zu reflektieren.“¹³⁴

Das vorrangige Anliegen war, kulturelle Verständnisse und Übersetzungen sowie die damit einhergehende Neukontextualisierung von Bedeutung auch in einer transkulturellen Perspektive anzuschauen. Hier verweisen die KuratorInnen unter anderem auf kulturelle Überzeugungen aus Asien, die Mehrwert- und Lerneffekte im Aneignen sehen: „Man muss einen Meister kopieren, um selbst Meister werden zu können“¹³⁵ oder den Spruch: „Am besten würdigt man einen Meister, indem man ihn kopiert“.¹³⁶ So trivial die Sätze klingen, so wichtig ist doch der Unterschied zum westlichen Originalitätsparadigma. Die Auffassung im Westen von einem Original, das in der Werteskala am höchsten steht, und welches ein Künstlergenie geschaffen habe, das es aus seinem „genialen“ Wesenskern heraus entwickelt habe. Dieser Blick auf Kreativität und künstlerische Produktion steht dem prozessualen und kollektiven Aneignen als „Meisterschaft“ diametral entgegen. Hier zeigt sich historisch bis in die globalisierte Gegenwart kulturelle Differenz.

Diese Differenz hat das Konzept berücksichtigt und nicht nivelliert in einem „großen Globalen“. Jedoch ging es einen Schritt weiter und hielt Ausschau nach Verbindungslinien und transkulturellen Effekten. Dafür war die Zusammenarbeit der bereits genannten ExpertInnen aus Deutschland, China und Singapur als ein interkultureller Dialog angelegt, dem auch die Exponatauswahl von asiatischen, europäischen und nordamerikanischen Positionen weitgehend entspricht.

¹³⁴ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 2.

¹³⁵ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 2.

¹³⁶ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 2.

Bei den anvisierten Themenfeldern wie etwa Kino, Fernsehen, Freizeitkonsum war die entsprechende Selektion von dazugehörigen künstlerischen Arbeiten jeweils überschaubar. Das Projekt hielt den Ausstellungsumfang aus finanziellen, räumlichen aber gerade auch aus konzeptionellen Gründen klein. Denn hier wollte man partikular an Transkulturalität anknüpfen: eine Kulturtechnik des Kopierens, die an überschaubaren Feldern verhandelt wurde. Diese Aushandlungen begannen als interkultureller Dialog zwischen westlichen und asiatischen Kunstpositionen. Daraus befragten dann die Exponate auch daraus resultierende transkulturelle Effekte, wie ich im folgenden Unterkapitel an den zwei kinematografischen Beispielen analytisch vorstelle.

Theoretisch ist die Ausstellung im zeitgenössischen Diskurs über Appropriation eingebettet, in dem theoretische Konzepte davon als Austauschprozesse zwischen Bestehendem und Angeeignetem sowie zwischen kulturellen AkteurInnen aufgefasst werden.¹³⁷ Appropriation beinhaltet demnach Handlungen der Adaption, Reinszenierung und erneuten Konstruktion. Der bestehende Diskurs ist westlich dominiert. In ihm erfolgte – aus anderen Gründen als traditionell im asiatischen Verständnis von Kopie – ein Umdenken spätestens seit den 1990er Jahren hin zur positiven Bewertung von Aneignung. Da diese Diskurse gerade auch im kunsthistorischen Fach, in dem meine Dissertation disziplinar verankert ist, verbreitet rezipiert werden und viele einschlägige Publikationen vorliegen, gehe ich an dieser Stelle nicht detailliert darauf ein.

Vielmehr stelle ich maßgebliche Überlegungen des am Projekt beteiligten Wissenschaftlers Ackbar Abbas vor, die sich aus einer asiatischen und postkolonialen Perspektive dem Aspekt von Kopie widmen und auch auf

¹³⁷ Vgl. Crimp, 1993. Siehe u.a. auch Barthes, 2010; Nelson, 2003, S. 160-173 für einen Überblick, außerdem Baxandall 1985; Clifford, 1988; Harvey, 1989 und Said, 1993.

Fragen nach Filmadaption und Remake, die für meine Untersuchungsperspektive im vorliegenden Kapitel vorrangig sind, ansprechen.

Eine Kopie im positiven Sinn interpretiert Ackbar Abbas als „Remake“¹³⁸:

Why is ours the era of the remake, of re-enactment, of repetition and the copy? This seems particularly true of contemporary art in Asia, which many tacitly consider to be imitative of the West. When New York or London sneezes, Asia catches an arthistorical cold. However, there may be more to the remake than slavish imitation.¹³⁹

Unter diesem Mehrwert versteht er das kreative Aneignen als Remake, welches für ihn beinhaltet: „the double logic of the remake: a logic of resemblance *and* [Hervorhebung durch den Autor] a logic of disconnection. What we find in the remake then, to give a first approximation, is *disconnected resemblance* [Hervorhebung durch den Autor].¹⁴⁰

Diese disjunktive, entkoppelte Ähnlichkeit ist eine meines Erachtens wichtige Facette von „Kopien“ - im Film, aber nicht nur für den Film. Sie drückt die Eigenständigkeit bei gleichzeitiger Anlehnung an das „Kopierte“ in einer vermeintlich dichotomischen oder widersprüchlichen, letztendlich aber den Punkt des Phänomens betreffenden Form aus. Für ihn ist das Ziel, in einer Gegenwart der Globalisierung „to go beyond mere copying of cultures to develop a culture of the copy“¹⁴¹, worin auch eines der Hauptziele des kuratorischen Projekts lag. Unerlässlich laut Abbas sind dafür „history and multiplicity of meaning“¹⁴². Beide dienen dazu, kulturelle Differenz zu

¹³⁸ Abbas, 2010, S. 1.

¹³⁹ Abbas, 2010, S. 1.

¹⁴⁰ Abbas, 2010, S. 1-2.

¹⁴¹ Abbas, 2010, S. 2.

¹⁴² Abbas, 2010, S. 2.

wahren, aber auch transkulturelle Verbindungslinien gerade in Zeiten der Globalisierung zu schaffen.¹⁴³

Abbas leitet hier aus der Kulturtechnik des Kopierens eine transkulturelle Perspektive ab, die über den asiatischen Horizont hinausgeht. Außerdem bietet er – in dieser komparatistischen Studie in gewisser Weise parallelisierbar mit Glissants strukturell nonhierarchischem Weltbild der Insel, *archipelago*, wie es im ZKM-Exponat von Manthia Diawara im Dialog mit Glissant zur Sprache kam¹⁴⁴ – eine performative Strategie an, um Machtasymmetrien seitens der immer noch benachteiligten Kulturakteure durch eine gewissermaßen erweiterte Mimikry-Strategie zu unterlaufen, die die Ähnlichkeit einer Kopie zu einem Bezugssystem nutzt, um sie dann zu rekontextualisieren und damit auch neu für die eigene Perspektive zu verorten.¹⁴⁵

Abbas wurde hier im Gegensatz zum Karlsruher Projekt nicht nur als nicht-westlicher Theoretiker zitiert, sondern als Co-Kurator in das Ausstellungsvorhaben regelrecht inkorporiert. Somit hat sich die Ausstellung theoretisch entsprechend auch gegen Ethnozentrismus-Vorwürfe aufgestellt, über die ich noch näher im Unterkapitel 4.4 diskutieren werde.

Entscheidend ist an dieser Stelle nochmals hervorzuheben, dass Ackbar Abbas' Auffassung kultureller Remakes, wie der Begriff der Kopie, in der Lesart der beteiligten KuratorInnen neben dem Imaginären und der Imagination für diesen Part der entscheidende Aspekt meiner Studie ist. Aus der Projektkonfiguration heraus habe ich ihn entnommen und als eines der wichtigsten inhaltlichen Ergebnisse der Fallstudie abgeleitet. Zusätzlich

¹⁴³ Abbas, 2010, S. 2-4

¹⁴⁴ Eine Transkription des Gesprächs von Diawara und Glissant, in dem sie über dieses Konzept sprechen, findet man im Ausstellungskatalog: Diawara, 2013, S. 35-40.

¹⁴⁵ Vgl. Abbas, 2010, S. 6-8.

habe ich ihn als „Aneignung“ auch in meine Untersuchungsperspektive und die Fragestellung inkorporiert.

An der folgenden Einzelwerkanalyse zeige ich, welche Relevanz er für die kinematografischen Arbeiten hat. Die folgende Analyse ist neben ihrer generellen Relevanz als kunsthistorische Untersuchungsmethode gerade für diesen Fall der Ausstellung ohne Katalog und Publikationen und damit schriftlich nachvollziehbare Diskursivierung seitens der KuratorInnen immens wichtig. Denn außer Abbas' Ausführungen wurde seitens der Projektbeteiligten offiziell nichts schriftlich fixiert, so dass neben medialer Präsentation und Szenografie die Betrachtung der Exponate als Einzelwerke in einer kunsthistorischen Perspektivierung umso wichtiger ist, um die Umsetzung des expositorischen Konzepts auf ihre Nachvollziehbarkeit und Bedeutungskonstruktionen im White Cube zu befragen.

4.3.5 Schlüsselexponate im Fokus: Aneignung des Kinematografischen durch filmische Imaginationen

Wie bereits zu Beginn des Unterkapitels erwähnt, gab es in Oldenburg nur zwei kinoreflexive Kunstpositionen. Beide widmen sich dem Kino aus Asien. An zwei künstlerischen Schlaglichtern lassen sich wichtige Momente der Kinogeschichte und -gegenwart aus asiatischer Perspektive ableiten. Besonders relevant für den Untersuchungskontext der Fallstudie ist jedoch der Umgang der Filmarbeiten mit verschiedenen Appropriationsstrategien.

Performatives Spiel der Appropriation imaginärer Identitäten: Ming Wong, *In Love for the Mood* (2009)

Das erste Exponat ist Ming Wongs Bewegtbildinstallation *In Love for the Mood* (Abb. 8 und 9)¹⁴⁶ aus dem Jahr 2009. Die installative Ausgangssituation mit den versetzt aufgestellten Monitoren habe ich bereits im szenografischen Teil erläutert und analysiert. Daher ist an dieser Stelle die narrative Struktur und Zugangsweise des Films von vorrangiger Bedeutung. Zu sehen ist auf allen drei Bildschirmen die (fast) gleiche kurze Szene, die im Loop jeweils wiederholt wird. Die Handlung von 4 Minuten wird zeitlich versetzt auf den drei Ausgabegeräten gezeigt, so dass auf jedem Monitor ein anderer Moment eines Dialogs zwischen einer weiblichen Protagonistin und einem männlichen Protagonisten in einem Zimmer mit Ausstattung aus den sechziger Jahren sichtbar wird. Die Kleidung und Frisuren der beiden Figuren scheinen aus der gleichen Ära zu stammen.

Es geht um eine Schlüsselszene des bereits genannten Spielfilms *In the Mood for Love* von Wong Kar Wai, in welchem Maggie Cheung und Tony Leung in einer unerfüllten Anziehung füreinander gefangen sind. Sie kommen sich platonisch näher und müssen dann erfahren, dass ihre jeweiligen Liebespartner eine Affäre miteinander haben. Sie selbst wollen ihre moralische Integrität bewahren und den Vertrauensbruch ihrer Ehepartner im Gespräch konfrontativ aufklären. Diesen schwierigen Dialog „üben“ sie miteinander: „Für seine Reinszenierung mit einer einzigen Schauspielerin für beide Rollen hat sich der Künstler eine Szene des originalen Films ausgesucht, in der die von Cheung gespielte Mrs. So ihren Geliebten Mr. Chow

¹⁴⁶ Siehe Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 15 und die Webseite: <http://www.mingwong.org/index.php?/project/in-love-for-the-mood/> (letzte Sichtung: 01.03.2016). Zu dem Exponat gibt es meiner Kenntnis nach keine detaillierte Forschungsliteratur, im Gegensatz zu dem darin adaptierten Spielfilm von Wong Kar Wai: Siehe Teo, 2015 und Bettinson, 2014.

(Leung) als Double benutzt, um zu proben, wie sie ihren Ehemann des Ehebruchs bezichtigen wird.“¹⁴⁷

Die gegenseitige Anziehung steht dabei im Widerspruch zu der Rolle der verantwortlichen EhepartnerInnen. Ackbar Abbas spricht in Bezug auf den Kinofilm von einer „impossible situation“, in welcher „desire is generated by disappointment“ und zu einer „resource of the erotic“ wird: „an erotics of disappointment“.¹⁴⁸

Der kuratorische Begleittext gibt zu Beginn zu der filmischen Adaption durch Ming Wong folgende Kurzinformation, um die BesucherInnen über den Grundsatz der Aneignungsstrategie des Künstlers in dieser Arbeit zu informieren: „In dem Video *In Love for the Mood* besetzt Ming Wong dieselbe hellhäutige SchauspielerIn für beide Rollen des unglücklichen Liebespaares“.¹⁴⁹ Demnach geht es hier, in der Kunstinstallation (Abb. 8 und 9), ähnlich wie bei Doug Fishbone in Karlsruhe, um einen Rollentausch: allerdings hier einen doppelten oder eigentlich dreifachen Rollenwechsel. Hier werden zwei Protagonisten von einer Person gespielt. Außerdem wird hier nicht nur die Hautfarbe ausgetauscht, sondern es wird auch das Geschlecht austauschbar gemacht, denn die Frau spielt auch den männlichen Part. Ming Wong artikuliert eine Aneignung einer filmischen Figur in allen wichtigen Merkmalen wie Gender, Hautfarbe und Identität in dieser Installation durch. Als Resultat kreiert der Künstler eine imaginäre Persona in einem imaginären Film.

¹⁴⁷ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 15.

¹⁴⁸ Abbas, 2010, S. 6. Siehe auch Abbas, 1997, S. 39-81. Vgl. außerdem Bettinson, 2014.

¹⁴⁹ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 15.

Weitere Kontextualisierung liefert die kuratorische Textinformation: „Die kaukasische Schauspielerin aus Neuseeland, die sich im Moment der Aufzeichnung zum Studium in Singapur aufhielt, wiederholt die ihr vorgesprochenen Sätze der weiblichen Protagonistin in Kantonesisch in der betreffenden Filmszene.“¹⁵⁰ Diesen Aneignungsprozess der Fremdsprache sehen die BetrachterInnen in der gesamten Prozessualität, die der Künstler auf den drei Monitoren verteilt hat.

Über die audiovisuelle Relation zwischen Bild und Ton ist hier auch der Untertitel von Relevanz, worüber die Begleitpublikation aufklärt:

Den drei einzelnen Takes auf den drei Bildschirmen werden unterschiedliche Untertitel zugeordnet. In der ersten Aufnahme, in der die Schauspielerin noch sehr unsicher ist und sich auf die fremde Sprache konzentriert, sind sie auf Kantonesisch eingeblendet. Die zweite hat englische Untertitel, die eine höhere Sicherheit in der Sprache begleiten. Die Konzentration auf das Schauspiel in der dritten Aufnahme ist italienisch untertitelt (was sich dadurch erklärt, dass die Arbeit für Ming Wongs Bespielung des Pavillons Singapurs auf der Biennale Venedig 2009 entstanden ist).¹⁵¹

Dieser schwergängige Appropriationsanlauf der Schauspielerin lässt sich im Bewegtbild auch an ihrer Mimik ablesen. Ming Wong koppelt ihn mit der emotionalen Schwierigkeit, die Konfrontation mit dem untreuen Partner beziehungsweise der untreuen Partnerin zu wagen. Hier findet affektive und kulturelle Aneignung gleichermaßen im imaginären Kosmos einer einzelnen fiktiven Filmszene statt.

¹⁵⁰ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 15.

¹⁵¹ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 15. Siehe für die Venedig-Schau zu der Präsentation *Life of Imitation* (2009): Wong, 2010.

Der Informationstext des Edith-Ruß-Haus liefert am Ende eine kurze Interpretation des Exponats für den Kontext der Ausstellung: „Das doppelte Spiel mit angenommenen und tatsächlichen Rollen wird dadurch gesteigert, dass der Prozess der schwierigen Annäherung der Schauspielerin an die ihr fremde Sprache der Rollen, in die sie sich nebenbei finden muss, in den Videos belassen wird.“¹⁵²

Diese Schlussfolgerung erscheint etwas eindimensional in Bezug zur kuratorischen Fragestellung nach der Kulturtechnik des Kopierens. Eine komplexere Beobachtung auf den filmischen Stoff, der hier angeeignet wurde, offenbart Ackbar Abbas. Auch wenn er über den Filmemacher Wong Kar Wai spricht, so kann diese Argumentation in einem weiteren Schritt auch auf Ming Wongs Adaption angewandt werden.

Abbas charakterisiert die Spielfilme von Wong Kar Wai als multiple Wanderungen durch filmische Genres, die von Gangsterfilmen über Kung-Fu-Streifen bis hin zu Sci-Fi-Dramen reichen. Seiner Meinung nach könnte man dies als konstante Innovation kennzeichnen und damit mit konventionellen Originalitätsvorstellungen paaren. Seiner Lesart nach bestechen die Filme des berühmten Regisseurs allerdings nicht wegen Originalität und Innovation, sondern wegen „repetition and memory“¹⁵³. Das filmische Schaffen erstreckt sich über unzählige Wiederholungen von Strukturen eines „Ur-Films“, die sich aber nie gleichen. Es sind Deklinationen filmischer Grammatiken, die gerade in der Wiederholung die „impossibility of repetition“¹⁵⁴ offenlegen.

Die Unmöglichkeit der Wiederholung – im Sinne einer Imitation – führt ebenso Ming Wong mit seinen fast gleichen, aber doch differenten drei

¹⁵² Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 15.

¹⁵³ Abbas, 2010, S. 6.

¹⁵⁴ Abbas, 2010, S. 7.

Takes. Die BetrachterInnen werden erst fast ein wenig in die Irre geführt, weil sie denken, sie sehen die gleiche Szene dreimal. Und dann fallen Kleinigkeiten auf, die Untertitel weichen ab, es wird im Prozess des sehenden Aneignens eben diese feine Unterscheidbarkeit deutlich: die Unmöglichkeit der Wiederholung.

Insofern ist Wongs Exponat ein Schlüsselwerk der Ausstellung, denn diese Erkenntnis ist eine der zentralen für die Frage nach der Kopie.

Der Loop als Aneignung eines imaginären Filmgedächtnisses: Zhang Peili, *Last Words* (2003)

Das zweite kinematografische Exponat, Zhang Peilis Film *Last Words* von 2003 (Abb. 10) wird auf einem Monitor als Ein-Kanal-Arbeit in der Oldenburger Schau präsentiert, wie ich auch bereits in der Analyse der medialen Präsentation diskutiert habe. Auf dem Bildschirm sind Filmszenen alter Schwarz-Weiß-Filme (Abb. 10) zu sehen: leidende und sterbende Männer, im Loop unendlich wiederholt. Sie tragen Uniformen und treten in Rollen als Soldaten auf oder in Arbeitskleidung als Wanderarbeiter. Die kuratorische Kontextualisierung besagt:

Grundlage des Videos *Last Words* von Zhang Peili sind Found Footage-Fragmente aus chinesischen Propagandafilmen der 1950er und 1960er Jahre. In zahllosen Variationen sehen wir die immer gleiche Szene: den sterbenden Helden, der seine letzten Worte artikuliert. Jede einzelne Sequenz wird mehrmals wiederholt und so verlangsamt, dass der Held letztlich in Zeitlupe stirbt.¹⁵⁵

Found Footage¹⁵⁶ ist ein klassischer Fall von künstlerischer Adaption. Denn vorgefundene Bilder – vor allem aus den Massenmedien wie in diesem Fall

¹⁵⁵ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 9.

¹⁵⁶ Vgl. Rees, 1999. Er hat verschiedene Found Footage Strategien kategorisiert.

dem chinesischen Kino – werden für das eigene Werk übernommen. Oftmals werden sie nicht einmal verändert. Allein der Akt der Appropriation macht sie – auch im Sinne Abbas' – zu etwas Neuem mit einer Erinnerung, etwas, das keine reine Imitation sein kann.

Im Fall von Peilis Video liegt sein Eingriff in der Selektion der Helden-szenen, die er in seinen Loop integriert. Und der künstlerische Hauptzugriff erfolgt über den Schnitt, die Art und Weise der Anneinanderreihung der stets ähnlichen und doch nie gleichen Bewegtbilder. Die Co-Kuratorin Birgit Hopfener analysiert Peilis Einsatz des Loop für eine andere Arbeit, *Uncertain Pleasures* (1996). Ihre These lautet, dass der Künstler mit dem Einsatz der strategischen Repetition und der „Verräumlichung“¹⁵⁷ im installativen Setting eine „unmittelbare affektive und leibliche Erfahrung des Betrachters erreicht“¹⁵⁸. Auch wenn die räumliche Ausdehnung im Fall von *Last Words* (Abb. 10) nur im Rahmen eines Sockels stattfindet, wie ich im früheren Unterkapitel diskutiere, so lässt sich meines Erachtens darüber nachdenken, ob nicht durch die Körperlichkeit der sterbenden Heldenfiguren im Zusammenspiel mit der fast unerträglichen Wiederholung ähnliche Effekte bei dieser Arbeit entstehen. In jedem Fall macht Peili wie Wong hier ein künstlerisches Statement, das die kuratorische These der Kopie untermauert.

Der Ausstellungstext wiederum verortet Peilis Film folgendermaßen: „Die Arbeit reflektiert eine geläufige Redewendung der Zeit der Kulturrevolution, nach der Helden unsterblich seien. Die unerbittliche Wiederholung entlarvt die Künstlichkeit der Sterbeszene in den romantischen revolutionären Filmvorlagen.“¹⁵⁹ Hier wird der film- und ideologiekritische Eingriff des Künstlers betont. Abschließend folgt die kuratorische Interpretation

¹⁵⁷ Hopfener, 2013, S. 38.

¹⁵⁸ Hopfener, 2013, S. 38.

¹⁵⁹ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 9.

von *Last Words* (Abb. 10), dass der Film die „immer gleichen Muster vor Augen [führt], mit denen Pathos und Vaterlandsliebe in den unterschiedlichen und doch so ähnlichen Szenen ausgedrückt werden. Damit wird letztendlich auch die Künstlichkeit der revolutionären Idee in Frage gestellt.“¹⁶⁰

Peili schaut kritisch zurück auf die politischen Imaginationen seiner Heimat. Dahingegen thematisiert Wong aktuelles Filmschaffen in Asien. Er repräsentiert mit seiner Installation die Gegenwart chinesischer Kinematografie mit globaler Austrahlung seit den 2000er Jahren, wohingegen Peili als „Altmeister der Videokunst“ in Oldenburg eingeordnet wird, da er einer der frühesten Videokünstler in China war.¹⁶¹ Laut der Kuratoren zeichnet ihn aus, „Video als politische Medien [einzusetzen], um aktuelle Beschränkungen des sozialen Lebens in China aufzuzeigen.“¹⁶²

Zhang Peili schafft über die Adaption des vorgefundenen Filmmaterials ein imaginäres Filmgedächtnis chinesischer Propagandafilme mit diesem Projekt und führt Aneignung durch Wiederholung, mit Differenz, vor. Er legt den Loop als Stilmittel künstlerisch und kulturell anders aus, als westliche BetrachterInnen es gewohnt sind. Der zweite Künstler, Ming Wong, inszeniert die Appropriation als Remake von verschiedenen Kulturen einer globalisierten Filmwelt und Filmästhetik. Beide führen vor, was filmisches Zueigenmachen als transkultureller Moment bedeuten kann. Die Analyse der Ausstellung *Culture(s) of Copy* beende ich mit dem Erkenntnisschritt, dass Zugänge zum Imaginären der globalisierten Prozesse über transkulturell neukontextualisierende Appropriationen möglich sein können.

¹⁶⁰ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 9.

¹⁶¹ Vgl. Peili, 2011.

¹⁶² Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 9.

4.4 Diskurse der Themenausstellungen als Ausblicke auf Globalisierung: Legitimationsstrategien gegen Ethnozentrismus-Vorwürfe zwischen umfassenden und partikularen Ansätzen

Wie die zwei Ausstellungsanalysen in diesem Kapitel zu *Culture(s) of Copy* und *The Global Contemporary* gezeigt haben, eröffnet die transkulturelle Aneignung des Imaginären, welche die Ausstellungen als Zugang offerieren, Pluralität und Multiperspektivität. Diese Effekte reichen auch über den lokalen Rahmen der kuratorischen Projekte hinaus und können möglicherweise den oftmals von wissenschaftlicher und kuratorischer Seite gegen westliche Ausstellungen hervorgebrachten Ethnozentrismus-Vorwürfen, die ich bereits eingangs im Stand der Forschung und auch in diesem Kapitel diskutiert habe, entgegengestellt werden. Die Fallbeispiele dieses und auch des folgenden Kapitels, wie an den nächsten Ausstellungsanalysen deutlich wird, setzen solcher Kritik konträre Legitimationskonzepte entgegen – zwischen allumfassenden kuratorischen „Rundumschlägen“ zum globalen Kunstsystem an sich und partikular gesetzten Schwerpunkten zu einzelnen Mikrokosmen.

Diese Spannbreite lässt sich als maßgebliche Positionen in den relevanten wissenschaftlichen Diskursen wiederfinden, zu denen die Ausstellungen damit selbst Beiträge liefern. Unabhängig davon, wie erfolgreich einzelne Projekte das Problem der westlichen Perspektive im Spannungsverhältnis von lokaler Praxis und globaler Reichweite verhandeln, so ist meine Schlussfolgerung, dass über die imaginäre Dimension potentielle ethnozentristische Elemente auf der Produktionsseite der Ausstellungen zwar nicht unbedingt vermieden, aber durch die Imagination in den Effekten, welche die kuratierten Präsentationen hervorrufen, zumindest in Teilen umgangen werden können. Mit dieser Erkenntnis nehme ich Bezug zu einem der Ziele, die ich mir in der Einleitung gestellt habe. Hier erörtere ich,

wie die Themenausstellungen anhand ihrer strategischen Positionierungen mit der Problematik der ethnozentristischen Perspektive umgehen und inwieweit ich bei der Analyse solcher kuratorischen Strategien alternative Blickwinkel auf Ethnozentrismus in westlichen Ausstellungen einnehmen kann.

Das Fallbeispiel aus Kapitel 4.3, *Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie* im Edith-Ruß-Haus in Oldenburg, hat sich dem Themenkomplex des transkulturellen Kopierens als produktiver Kulturtechnik mit einem partikularen Ansatz genähert, (wie ich insbesondere in Kapitel 4.3.4 erörtere. Meine Untersuchung hat gezeigt: Mit wenigen Exponaten, die einzelne kulturelle Prozesse in einer Art Tiefenbohrung anvisieren, erfolgte der kuratorische Zugriff im Mikrokosmos künstlerischer Einblicke und insgesamt im Mikrokosmos einer überschaubaren und gleichzeitig ebenfalls „tiefbohrenden“ Ausstellung. Der Erkenntnisgewinn des kuratorischen Projekts liegt meines Erachtens gerade in dieser Partikularität der Betrachtungen, „das Phänomen der Kopie als (eine) globale kulturelle Strategie“¹⁶³ zu behandeln, die nichtsdestotrotz oder gerade deshalb Ergebnisse liefert, die Anschlussfähigkeiten auch für andere kulturelle Zusammenhänge bieten können.

Mit einem solchen partikular ausgerichteten, mikroanalytischen Konzept offenbart die Oldenburger Initiative viele Überschneidungen mit den Fallbeispielen aus dem nächsten Kapitel, *ECM – Eine kulturelle Archäologie* aus München und *Fremd & Eigen* aus Innsbruck, wie ich im folgenden Teil im Detail analysiere. Entgegen dem ZKM-Projekt, das ich diesen Ansätzen als konträre Herangehensweise gegen ethnozentristische Tendenzen im Folgenden gegenüberstelle, scheint eine solche Fokussierung und Zurückhaltung gegenüber Generalisierungen bei solch brisanten Themen

¹⁶³ Edith-Ruß-Haus, 2010, S. 2.

wie so genannter globaler Kunst im gegenwärtigen kuratorischen Feld eher vorzuherrschen.

Die Karlsruher Ausstellung mit einer Analyse des Kunstsystems unter globalen Dimensionen ging hingegen mit einem möglichst umfassenden Ansatz vor, wie ich bereits in Kapitel 4.2.4 erörtert habe. Das Konzept wurde in einer breiten Auswahl von Beispielen weitgefasst anvisiert, mit einem Gesamtkonzept, das möglichst multiperspektivisch den Versuch der Repräsentation eines Systems unternimmt. Wie bereits in diesem Kapitel diskutiert, hat der australische Kunsthistoriker Terry Smith das Karlsruher Projekt einer detaillierten Analyse unterzogen. Dabei kritisiert er die Generalisierung von *The Global Contemporary*:

The focus on art has ‚the global‘ as its overt subject – that moreover seeks some critical distance while recognizing its own immersion within globalization’s constraints – pushes the exhibition as a whole dangerously toward a general idea of ‚global art.‘ The Global Contemporary shows a wide range of transnational work outside of the biennial context, as if this art were the subject of an ordinary, European, temporary exhibition (that is, one based on topic, style, theme, or medium). This is unusual to the point of being unfamiliar and somewhat shocking. The white walls, regulated rhythms, and repeat floors of the ZKM Museum, despite their open lines of sight across great courtyards, inevitably reinforce this impression. It is difficult for a view from one place in Europe to avoid becoming The View from Europe.¹⁶⁴

Damit behauptet er, das Projekt neige in der Behandlung seiner Thematik zu universalisierenden und eurozentristischen Tendenzen. Eine ähnliche Kritik äußern Michaela Ott und Christian Kravagna vor allem in Bezug zum

¹⁶⁴ Smith, 2012, S. 167.

titulierten Konzept eines „Global Contemporary“ als enthistorisierende und entpolitisierte Verallgemeinerung. Auch Smith diskutiert den damit implizierten Kunstbegriff und hinterfragt zudem das Modell der Themenausstellung im Vergleich zu Biennalen für diesen Themenkomplex. Diese Aspekte sind brisant und gehen in ihrer Bedeutung weit über das einzeln diskutierte Projekt für alle euro-amerikanischen kuratorischen Initiativen hinaus.

Die Frage der Grenzen von Repräsentation und Repräsentativität sind in meinen Augen virulent und auch an das Karlsruher Projekt zu richten. Zu fragen wäre: Lässt sich ein ganzes System in einer Ausstellung abbilden? Auch die Aspekte des White Cube und die Effekte dieser westlich standardisierten und weltweit wiederholten Ästhetik sind einer kritischen Revision zu unterziehen. Dies betrifft jedoch keineswegs ausschließlich die ZKM-Schau, vielmehr wurde in meinen Augen dieses Ausstellungsdisplay gerade im Rahmen einer globalen Biennalisierung perpetuiert. Den Vorwurf einer westlich zentrierten Perspektivierung, die Smith als „The View from Europe“ bezeichnet, kann ich aufgrund entsprechender Tendenzen im Ausstellungskonzept aus Karlsruhe teilweise nachvollziehen. Denn es wird dort zwar textuell Gegenteiliges behauptet, aber in den Effekten der kuratorischen Verschriftlichungen in der Ausstellungszeitung und im -katalog sowie in der Ausstellung selbst wird meines Erachtens oft eine deutlich westlich dominierte Perspektive eingenommen. Dennoch widerspreche ich insgesamt aufgrund meines *close reading* der Kino-Sektion als exemplarischem Part der Schau, da hier durch Präsentationsform und Anordnung kein eurozentristischer Blick auf die Kinokulturen geworfen, sondern vielmehr der Blick geweitet wird und Hierarchisierungen umgekehrt werden.

Solchen Vorwürfen sind potentiell alle euro-amerikanischen Projekte, die sich allein auf Gegenwartskunst richten, ausgesetzt. Smith hingegen könnte man für den komparatistischen Abgleich mit seinen formulierten „world

currents“ einen tendenziell universalisierenden Blick unterstellen: „From the three currents that I discern as most prominent in contemporary art – indeed, in art since (around) 1989 – there was only one on display here: the postcolonial turn, or the transnational transition.“¹⁶⁵ Diese Aussage setzt seine verallgemeinerte Konzeption von Tendenzen der Gegenwartskunst an sich fast als absolute Größe, an der er alle diskutierten Projekte misst. Doch ist dies angesichts der Vielfältigkeit der gegenwärtigen kulturellen Situation innerhalb der Globalisierung sowie der Multiplizität der in diesen Kontexten entstehenden zeitgenössischen Kunstproduktion nicht möglich und auch nicht sinnvoll.

Den radikalen Veränderungen stellen sich kuratorische Projekte mit einer globalen Thematik. Wie der Autor anspricht, ist über die inhaltliche Ausrichtung hinaus dabei auch nach dem kuratorischen Format und dessen Passgenauigkeit angesichts solcher globalen Transformationen zu fragen, denen es sich zuwendet. Ein Langzeitprojekt mit ähnlichem inhaltlichem Interesse, *Former West*¹⁶⁶ von bak basis voor actuele kunst aus Utrecht, welches ich im dritten Kapitel detaillierter vorstelle, hat statt einer großen Ausstellung oder Überblicksschau bisher eher Konferenzen veranstaltet. Im Frühjahr 2013 hat es eine Art Festival, *Documents, Constellations, Prospects* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin¹⁶⁷ als diskursiv-performative Plattform gewählt, bei der eine Kunstpräsentation nur ein Element von vielen war. Andere Projekte platzieren ihr Format beispielsweise zwischen monografischer und thematischer Schau – wie *ECM – Eine kulturelle Archäologie*

¹⁶⁵ Smith, 2012, S 166. Siehe dort auch S. 167 und seine Monografie: Smith, 2011.

¹⁶⁶ Siehe <http://www.formerwest.org/> (letzte Sichtung 01.04.2013) sowie die Publikation Hlavajova, 2013a.

¹⁶⁷ Die Veranstaltung fand vom 18.-24.03.2013 statt: „Artworks, talks, discussions, rehearsals, and performances in various constellations of documents and prospects offer a multitude of encounters with the public for negotiating the way of the world from 1989 to today, and thinking beyond.“
<http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects> (letzte Sichtung 01.04.2013).

aus München, das nächste Fallbeispiel in Kapitel 5.2¹⁶⁸. Solche Entscheidungen haben wichtige Effekte auf die Formen von Repräsentation und Diskursivierung.

Die hier besprochenen kuratorischen Initiativen haben, wie *Former West* und *The Global Contemporary*, oftmals einen wissenschaftlichen Hintergrund in einem Forschungsprojekt. Im internationalen Kontext werden solche Projekte auch als „Research Exhibition“ bezeichnet, die nach Meinung von Autoren wie Simon Sheikh und T. J. Demos gerade die zeitgenössische Kunst unter den Bedingungen der Globalisierung kritisch reflektiere und der Kunstgeschichte darin in vielen Punkten überlegen sei.¹⁶⁹ Gerade im Vergleich zur Forschung stellt sich eine weitere brisante Frage nach der kuratorischen Aneignung von Theorie und nach einem aus postkolonialer Perspektive geforderten nicht ausschließlich westlichen Theoriedesigns von Ausstellungen. Diesem Aspekt gehe ich innerhalb der Fragestellung nach den Zugängen zu Globalisierung in den folgenden Fallbeispielen ebenso nach.

4.5 Knotenpunkte der expositorischen Verflechtungen: Aneignung des Imaginären der Globalisierung

Mit unterschiedlicher Reichweite des kuratorischen Konzepts und mit divergenten Legitimationsstrategien, die ich im vorherigen Teil näher beleuchtet habe, positionieren sich die hier diskutierten Themenausstellungen zum Themenkomplex Kunst und Globalisierung. Dabei bieten diese thematischen Schauen, so die These, Zugänge zur Globalisierung über die transkulturelle Aneignung des Imaginären der Globalisierung. Mit dieser Form

¹⁶⁸ Enwezor/Müller, 2012.

¹⁶⁹ Sheikh, 2012; Demos, 2011a, S. 54-55. Vgl. auch seinen Vortrag „The Research Exhibition: Object and Model for a Global Art History“: Demos, 2011b.

der Appropriation ist gemeint, dass dies letztlich über Imagination als soziale und kulturelle Praxis geschieht. Die Vorstellungskraft wird als partizipatives Moment in den Ausstellungen offeriert, sie kann künstlerische, kuratorische oder auch rezeptive Imaginationen umfassen. Eine solche Praxis ermöglicht Einblicke in die oftmals vernachlässigte imaginäre Dimension des zentralen Transformationsprozesses der Gegenwart, die ansonsten in dessen Repräsentation im Museum und in anderen kulturellen Zusammenhängen nicht gänzlich greifbar wird. In solchen Zwischenräumen der Imagination können kritische, widerstrebende und kreative, neu- und umgestaltende Perspektiven auf Globalisierung eingenommen werden.

In diesem Kapitel stehen dabei die Kinokulturen im Mittelpunkt. Das Verhältnis von Kinofilm zu filmischen Arbeiten aus der künstlerischen Sphäre sowie zu den damit verbundenen kulturellen Kontexten charakterisiert Gregor Stemmrich folgendermaßen:

Film builds and uses its own narrative framework, but the culture is a narrative framework, too. Culture exists because it supports, frames, determines and maintains its own narration. Art and cinema both participate in culture, but traditionally build different relations to it. Both, however, therefore, change their relationship to one another.¹⁷⁰

Mit Blick auf die zeitgenössische Situation zwischen den miteinander kulturell verknüpften narrativen Künsten Film und bildende Kunst diagnostiziert er in deren Relation bestimmte Spannungsmomente: „Today there exists a kind of confusion about this relationship and how it has changed,

¹⁷⁰ Stemmrich, 2008, S. 443.

or might change, and the question of what art and cinema's common configurations could be prevails."¹⁷¹ Sein Fazit lautet: „If the question is still valid today, we might have to take not only the parallel into consideration, but also strange ellipsoids and hyperboles."¹⁷²

Diese Bestandsaufnahme der vielschichtigen und als plural, wenn nicht sogar als disjunktiv zu kennzeichnenden Situation für Bewegtbilder in zeitgenössischen kulturellen Kontexten überschneidet sich mit den Ergebnissen aus den Ausstellungsanalysen dieses Kapitels. Denn das Imaginäre der Globalisierung, wie es aus den Narrativen und Ästhetiken der Filme aus Afrika und Asien immer wieder auftaucht, ist nicht in eine lineare Erzählung eingebunden, sondern findet sich gerade in den „ellipsoids and hyperboles“¹⁷³. Es findet sich auch in dem Abseitigen, den dunklen Seiten des als unterschwellig stets anwesenden Sujets der Filme: der Globalisierung mit ihren positiven Vernetzungen und ihrem (transkulturellen) Surplus, aber auch ihren monströsen Effekten. T. J. Demos beschreibt pointiert, was das globale Monströse sei: „a composite figure of heterogeneous origins, blurring the divisions between life and death, real and imaginary, past and present, North and South, the photographic and the cinematic“¹⁷⁴.

Demos' Ausführungen finden Schnittpunkte, wie bereits in Kapitel 4.2 markiert, zu den zentralen Ergebnissen der Fallbeispielanalysen: *The Global Contemporary* hat sich die Konzepte der Imagination und des Imaginären im Sinne Édouard Glissants für die Charakterisierung globaler Kinokulturen angeeignet. Auch hier geht es vordringlich um das Imaginäre der Globalisierung.

¹⁷¹ Stemmrich, 2008, S. 443.

¹⁷² Stemmrich, 2008, S. 443.

¹⁷³ Stemmrich, 2008, S. 443.

¹⁷⁴ Demos, 2013b, S. 152.

Diese Referenzen lassen sich über die zweite Ausstellung, *Culture(s) of Copy*, mit dem Verweis auf die Praxis der Aneignung verknüpfen, welche dort für eine transkulturelle Betrachtungsweise der Kulturtechnik des Kopierens produktiv gemacht wurde. Die kuratorische Präsentation schließt an theoretische Konzepte von Appropriation als Austauschprozesse zwischen Bestehendem und Angeeignetem sowie zwischen kulturellen AkteurInnen an. Appropriation beinhaltet Handlungen der Adaption, Reinszenierung und erneuten Konstruktion, wie ich in Kapitel 4.3 erörtert habe. Einer der wissenschaftlichen Berater und Co-Kuratoren der Ausstellung, Ackbar Abbas, bringt diese kulturelle Adaption – insbesondere für asiatische FilmemacherInnen wie KünstlerInnen und damit in Bezug zur Oldenburger Schau – folgendermaßen auf den Punkt:

It is in this historical situation of an art world saturated with information and misinformation that the remake comes into its own. By suggesting that every making is a remaking, it liberates us from romantic notions of originality and origins, just as it debunks the ideological assumption that modernity belongs properly to only certain parts of the world and not others. In this way, the remake can also liberate us from ‚the anxiety of influence‘, which can express itself as a fear of not being modern enough; or if we are too modern, of losing our ‚Asian identity‘.¹⁷⁵

Die entscheidende postkoloniale Funktion des *remake* ist demnach: „Finally, the remake not only allows us to be in touch with a global salon that is still made up of cultural and political hierarchies; it also allows us to develop our own art practices by negotiating these hierarchies, not by ignoring or accepting them.“¹⁷⁶

¹⁷⁵ Abbas, 2010, S. 6-7.

¹⁷⁶ Abbas, 2010, S. 7.

Hiermit lässt sich wieder an die Diskussion des letzten Unterkapitels anschließen, wie man dort Ethnozentrismus-Vorwürfe umgehen kann, und hier, wie man Imitations- und Inferioritätsproblematiken kreativ umwenden kann. Für das folgende Kapitel ist besonders relevant, wie sich die These für die Musikkulturen darstellt und in welchen Räumen die Aneignung des Imaginären künstlerisch dargestellt wird und im expositorischen Rahmen stattfindet.

5 Kuratorische Aneignung von Musikkulturen in globalen Kontexten

5.1 Einführende Überlegungen zur Ausrichtung des Kapitels und zur anvisierten Aneignungspraxis

Während ich im letzten Kapitel die Appropriation des Imaginären der Globalisierung für die Kinokulturen fokussiert habe, mit denen sich die dort betrachteten Exponate auseinandergesetzt haben, wende ich mich im folgenden Teil einem anderen kulturellen Bereich zu. Hier geht es um global verflochtene Musikkulturen. Bei der „world music“¹ im weiteren Sinne geht es in den hier anvisierten zwei Fallbeispielen um hybride Phänomene wie Jazz, Weltmusik oder Hip Hop, die in transkulturellen Prozessen entstehen. Solche Phänomene habe ich eingehend betrachtet, denn sie sind – ähnlich wie die cinematischen Strömungen – geradezu Paradebeispiele von Hybridität als Effekt kulturellen Austauschs, wie in den folgenden Ausstellungsanalysen konkretisiert wird.

Die Themenausstellungen *ECM – Eine kulturelle Archäologie* und *Fremd & Eigen* habe ich für diesen Part gewählt, da sie spezifische Herangehensweisen an die musikalischen Kulturen aufzeigen, die aufschlussreiche Erkenntnisse über zeitgenössischen kuratorischen Umgang mit populären Kulturen und kuratorische wie künstlerische Adaptionenformen in globalem Maßstab zulassen. Die Frage stellt sich daher, wie die Ausstellungen die Aneignungsebene der künstlerischen Exponate in die Schauen integrieren. Wie kontextualisieren sie die musikalischen Verweise und künstlerischen Aneignungsstrategien? Dementsprechend geht es auch um den Umgang der Kunstschaaffenden aus transkulturellen Zusammenhängen mit Musik und deren AkteurInnen.

¹ Vgl. zur Begriffsdefinition Schaefer, 1987; Baumann, 1992 und Erlmann, 1995.

Die hier angesprochenen Musikströmungen des Jazz und Hip Hop sowie der Weltmusik sind dynamische Phänomene der zeitgenössischen populären Kulturen. Dabei ist für diese charakteristisch, dass sie sowohl von Prozessen von Homogenisierung und kultureller Differenz als auch von transkulturellen Effekten geprägt sind. Letztere entstehen an den Schnittstellen von Austauschverhältnissen und Wechselwirkungen in globalen Zusammenhängen der Gegenwart.

Solche Vernetzungen und Aneignungen diskutiere ich im Folgenden anhand der Ausstellungsfallbeispiele und deren Schlüsselexponate. Dabei fokussiere ich mich, wie bereits zu Beginn von Kapitel 4 angekündigt, in kürzerer Form als im dortigen Part und in einer analytischen Tiefenbohrung bis hin zu dem jeweils einen Schlüsselexponat, das nicht als absoluter Kern oder so etwas ähnliches verstanden werden soll, sondern als partikulares Element der Schau, an dem sich exemplarische Effekte und Positionierungen ablesen lassen. Einführend gebe ich jedoch einen kleinen Überblick in die konkrete Ausgestaltung der Schau im Haus der Kunst in München.

5.2 *ECM – Eine kulturelle Archäologie*, Haus der Kunst, München (2012/2013)

5.2.1 Einführung in die Ausstellung

Aus einer rot ausgeleuchteten Kabine sind Stimmfetzen, Geräusche und Musik zu hören. Dieser leise, aber eindringliche Klangteppich aus nicht gleich identifizierbaren akustischen Effekten, die sich jedoch ineinander verschränken, lockt BesucherInnen hinein. Vielleicht liegt das auch an der Beleuchtung, die fast eine Bordellatmosphäre ausstrahlt. Wenn dem so sei, so wird dieser erste Eindruck jedenfalls nicht eingelöst im audiovisuellen Raumensemble. Fotografische Abzüge von Filmszenen reihen sich an der Wand, die man von einem runden Plüschsitz aus mit Muße anschauen

kann. Die in fotografische Permanenz gebannten Filmstills klären wie narrative Schlaglichter eines Plots auf, welche Bewegtbilder hier evoziert werden: jene aus dem legendären Spielfilm *Nouvelle Vague* (1990) von Jean-Luc Godard. Die akustische Begleitung stammt aus dem dazugehörigen Hörfilm und Soundtrack. Das Ausnahmemusiklabel ECM (Edition of Contemporary Music)², welches Manfred Eicher 1969 in München gegründet und mit qualitativ sehr hochwertigen Aufnahmen weltweit berühmt gemacht hat, produzierte in enger Kooperation mit dem Regisseur die Zusammenstellung aus Filmmusik, Sounds und Sprache.³

Die installative Anordnung der auditiven und visuellen Dimension des Films, welche die Stills repräsentieren, war Teil der Themenausstellung *ECM – Eine kulturelle Archäologie*⁴ im Haus der Kunst in München (2012-2013). Durch den Bezug zum Autorenkino schlägt das Exponat gewissermaßen einen Bogen zurück zum inhaltlichen Schwerpunkt des vorherigen Unterkapitels. Mit der Filmmusik liefert es gleichzeitig einen Ausblick auf den zweiten Fokus, die Musikkulturen. Sie stehen in diesem Part im Zentrum meiner Diskussion.

Beim Verlassen von Godards installativer Box ist man von zahllosen Plattencovern umringt, die in der Reihung ihrer reduzierten und minimalistischen Ästhetik die Herkunft zu dem genannten Indie-Label ECM nicht verleugnen können.⁵ Ebenso dokumentieren nebenan eindringliche Schwarz-Weiß-Fotografien von Konzerten das musikalische Schaffen der Musiker, die bei ECM unter Vertrag waren beziehungsweise die noch für das Label arbeiten.⁶ Konzertdokumentationen von prominenten Jazz-Musikern wie

² Siehe für eine Geschichte des Labels: Lake/Griffiths, 2007.

³ Siehe Haus der Kunst, 2012, S. 22-27.

⁴ Siehe den Ausstellungskatalog: Enwezor/Müller, 2012.

⁵ Vgl. Haus der Kunst, 2012, S. 22-23.

⁶ Siehe für Beispiele: Müller, 2013, o. S.

Keith Jarrett werden von kuratorischer Seite mit den entsprechenden ECM-Platten gepaart, in diesem Fall nicht zuletzt Jarretts außergewöhnliches *Köln Concert*.⁷ Hörstationen mit Einspielungen aus dem ECM-Repertoire ergänzen das kuratorische Angebot.

Seite an Seite mit den fotografischen Archivalien sehen und hören die BesucherInnen an vielen Stellen im Haus der Kunst Bewegtbilder. Unübersehbar ist der überdimensional an die Wand des Eingangsbereichs projizierte Film, der einen - für das kuratorische Changieren zwischen Visuellem, Kunst und Musik - symptomatischen Titel trägt: *See the Music* (1971). Das begleitende Booklet ordnet die historische Dokumentation in den Kontext der ECM-Schau ein:

In *See the Music* von Theodor Kotulla aus dem Jahr 1971 begleitet die Kamera Manfred Eicher (Kontrabass) im Zusammenspiel mit den legendären Avantgarde-Musikern Marion Brown (Altsaxophon) und Leo Smith (Trompete), die beide bahnbrechende Aufnahmen für ECM gemacht haben, sowie Fred Braceful (Perkussion) und Thomas Stöwsand (Cello, Fagott). *See the Music* dokumentiert Proben und Vorbereitungen für ein Konzert in München und beobachtet Brown bei seinen komplexen, in einem dichten Geflecht von Perkussionsinstrumenten sich entfaltenden Improvisationen in einer Fluxus-ähnlichen Installationsumgebung.⁸

Die Kuratoren Okwui Enwezor und Markus Müller haben diese Aufnahme, in der auch der Label-Chef Eichner als Musiker mitspielte, bewusst als Motto der „kulturellen Archäologie“⁹ gewählt. Damit stimmen sie ein auf

⁷ Vgl. Haus der Kunst, 2012, S. 10-11.

⁸ Haus der Kunst, 2012, S. 6.

⁹ Dies ist Teil des Ausstellungstitels.

eine musikproduzierende Institution aus München, die sie als lokalen Mikrokosmos für globale Verflechtungen hybrider musikalischer und visueller Kulturen heranziehen. Globalisierung bedeutet hierbei konkret vor allem eine Vernetzung von Musikern und Musikrichtungen, von Klängen und Konzerten sowie von Institutionen.

Die Ausstellung fand vom 23. November 2012 bis 10. Februar 2013 im Haus der Kunst statt. Es war die Auftaktveranstaltung von Enwezor als neuem Direktor des Münchner Ausstellungshauses. Insofern ist im Weiteren zu fragen, welche Funktion diese Thementausstellung für das Haus der Kunst haben sollte? War sie eine programmatische Richtungsvorgabe der neuen Leitung unter dem international vernetzten Kurator, welcher nach der *documenta 11* im Jahr 2015 die renommierte Biennale in Venedig¹⁰ leitete? Mit Blick auf die Untersuchungsperspektive der Studie ist zudem insbesondere die Thematisierung von globaler Musikproduktion und deren Aneignungsprozessen von Interesse. Wie wird das rhizomatische Netz von globaler Musikverknüpfung über das Beispiel ECM in der Ausstellung geknüpft?

Enwezor spricht von seiner Perspektive: „to the label’s interdisciplinary and cross-cultural approach, in which the complex relationships between sound and image, graphic design and contemporary art find their place.“¹¹

Neben Archivmaterialien aus dem ECM-Archiv stellten die beiden Kuratoren künstlerische Bewegtbildarbeiten aus. Darunter war Anri Salas Film *Long Sorrow. A Requiem for the End of Dreams* (2005). Der filmische Essay verbindet eine inszenierte ästhetische Choreografie von Kamerabewegungen in ihrer Brüchigkeit mit einem ähnlichen Effekt in der musikalischen Tonspur von Improvisationen des Jazz. Die Parallelisierung von Visuellem und Auditivem – Film und Musik – und ihrem inszenatorischen Vorgehen

¹⁰ Vgl. Kapitel 3.2.1.

¹¹ Haus der Kunst, 2012, S. 5.

wird fortgeführt in einer weiteren raumgreifenden Installation *Hors-champs* (1992) von Stan Douglas, welcher die Ästhetiken von Konzertaufnahmen für das Fernsehen in einer Art Re-Enactment von französischen Fernsehformaten der 1960er Jahre nachempfendet. Relevant für das Ausstellungsthema der globalen Vernetzungen ist bei Douglas' Projekt zudem die Auslotung des kulturellen Dialogs über die Praxis der Jazz-Musik zwischen europäischen und afro-amerikanischen Musikern in jener Dekade.¹²

5.2.2 Kuratorische Diskurse: Jazz und Weltmusik als transkulturelle Hybride - Musikkulturen zwischen lokalen und globalen, physischen und imaginären Räumen

Um die kuratorische Diskursivierung solcher kultureller Austauschmomente im Feld der Musikindustrie durch die *ECM*-Ausstellung zu untersuchen, beginne ich mit einem grundlegenden Statement der Kuratoren:

Die Ausstellung ist angelegt wie ein sensorisches Feld, wo fotografische, klangliche, filmische, typografische Formate und Installation vermischt sind. Diese Art der Präsentation würdigt die gesamte Leistung von ECM, in dem [...] das vielschichtige Verhältnis von Klang und Bild ebenso seinen Platz findet wie Poesie und zeitgenössische Kunst.¹³

Die konzeptionelle Architektur der Schau als ein „sensorisches Feld“¹⁴ integriert alle Sinnesorgane der Wahrnehmung von künstlerischer Produktion, sei es in der Kunst wie auch in der Musik. In dieser disziplinübergreifenden Perspektivierung liegt ein Markstein von Enwezors Ausstellung. Denn in einer solchen Verknüpfung sieht er gerade, wie bereits zitiert, den Hauptertrag des Musiklabels aus München. Eichners frühen Zugang zur

¹² Vgl. Haus der Kunst, 2012, S. 42-43. Siehe zur Arbeit auch Christ/Dressler, 2007.

¹³ Dieses Zitat stammt aus der Pressemitteilung des Haus der Kunst vom 22.11.2012.

¹⁴ Dieses Zitat stammt aus der Pressemitteilung des Haus der Kunst vom 22.11.2012.

Musikproduktion zwischen Jazz, Improvisation, *world music* und alter Musik parallelisiert Enwezor mit ähnlichen zeitgleich stattfindenden Verbindungsprozessen in der bildenden Kunst: Pop Art, Minimalismus, Fluxus, Happenings, Konzeptkunst. Aus diesen künstlerischen Strömungen zieht er in seinem programmatischen Aufsatz im ECM-Ausstellungskatalog, „Great Big Ears: ECM – A Cultural Archaeology – Notes Toward an Exhibition“¹⁵, Genealogien bis zur zeitgenössischen Kunst der *relational aesthetics* und weiterer institutionskritischer Strömungen.¹⁶ Diese Verbindung nimmt Enwezor auch für die Auswahl und Realisierung einer szenografischen Anordnung im Ausstellungsraum auf. Denn der Parcours führt abwechselnd durch Exponate zu Musikalischem, Dokumentarischem und Künstlerischem, die wie in einer musikalischen Komposition in der Reihenfolge und den konzeptionellen Nachbarschaften durchdekliniert scheinen.

Ebenfalls über die bildende künstlerische Praxis zieht er Verbindungslinien zu Manfred Eichner als „Great Big Ears“¹⁷ und Kopf des Labels. Seine Tonaufnahmen vergleicht er in dem autonomen Zugang (fern von den einschlägigen Großkonzernen der Musikindustrie) und dem ungewöhnlich großen künstlerischen Freiraum für Jazz-Musiker und andere mit ihm Kooperierende mit dem Status von Multiples und deren Distribution seitens Künstlern wie Andy Warhol, Ed Ruscha oder Dieter Roth.¹⁸ Insofern sieht er die Rolle von Eichner im vernetzten System des global agierenden, aber kleinen Labels weniger als ökonomischer Produzent denn als „auteur filmmaker“¹⁹. Im kuratorischen Aneignen des Sujets geht es entsprechend nicht nur um die musikalischen Inhalte, sondern auch um ein System im Mikrokosmos, das gleichzeitig einzigartig und exemplarisch sei.²⁰

¹⁵ Siehe Enwezor, 2012a.

¹⁶ Vgl. Enwezor, 2012a, S. 31-32.

¹⁷ Siehe Enwezor, 2012a.

¹⁸ Vgl. Enwezor, 2012a, S. 33-41.

¹⁹ Vgl. Enwezor, 2012a, S. 42.

²⁰ Siehe Enwezor, 2012a, S. 50.

Bei diesem System betrachtet der Kurator nicht nur ökonomisch-industrielle und institutionskritische Dimensionen der Musikindustrie, sondern auch kulturelle Problematiken von Diskriminierung und Machtasymmetrien. Dabei geht es ihm insbesondere um die Marginalisierung von „great black music“ und die rassistischen Tendenzen im Umgang mit afro-amerikanischen Künstlern.²¹

In seinem Beitrag fragt er sich auch, wie er seine Einschätzung des Labels und dessen kultureller Bedeutung auch für solche Fragen kuratorisch in Szene setzen kann:

The principal question was not how to display music. Nor was it exclusively about exhibiting the story of a record label [...] through documents and artifacts alone. An important concern was how to adequately represent to the public the monumental work of Manfred Eicher and ECM [...] while making clear that the work is both monographic and polysemic.²²

Hier zeigt sich der Ansatz, über die Einordnung des Labels hinaus, kuratorische Formate zu mischen. Denn einerseits ist *ECM* eine monografische Schau für Eichner als *auteur*. Dominikus Müller hat, wie bereits in Kapitel 2 näher erläutert, entsprechend die seiner Einschätzung nach fehlende Einbettung politischer, kultureller und lokaler Referenzen kritisiert. In der Fokussierung des einzelnen Labels sieht er dementsprechend eine konzeptionelle Lücke.²³ Noch mehr, er endet seinen Beitrag über die Schau mit dem Vorwurf: „Was für das Label das Studio, ist für diese Ausstellung das Museum – eine Maschine zur Auratisierung.“²⁴ Während ich eine gewisse

²¹ Vgl. Enwezor, 2012a, S. 43-44.

²² Enwezor, 2012a, S. 42.

²³ Siehe Müller, 2013.

²⁴ Müller, 2013, o. S.

Sorge teile, da die Ausstellung tatsächlich einen Beigeschmack von überbordender Hommage an Eichner hatte, der jegliche kritische Töne über die Aktivitäten des Labels vermissen ließ, so widerspreche ich Müllers Diagnose fehlender Kontexte aufs Äußerste. Denn wie ich hier darlege, sind alle diese Bezüge Teil der Ausstellung. Nicht zuletzt der lokale Ankerungspunkt ist im Ausstellungszusammenhang integriert, denn die Ausstellung beginnt ihren Mikrokosmos dezidiert von dem Ort aus, an dem sie angebunden ist. Es geht hier um lokale kulturelle Praxis im Partikularen, die vor Ort auf ihre globalen Effekte hin untersucht wird. Diese Exploration erfolgt jedoch nicht allein auf eine konventionelle Herangehensweise der Themenausstellung, welche *ECM – Eine kulturelle Archäologie* eben neben dem monografischen Aspekt vorrangig ist. Enwezor versucht gar nicht erst (das wahrscheinlich Unmögliche), ein System von A bis Z abzubilden, wie die Karlsruher Schau es sich auf die Agenda schrieb. In meinen Augen exploriert der Kurator aus München hier zumindest ansatzweise abseits konventioneller Auslegungen von kuratorischer Themenbearbeitung, wie aus meiner Sicht in fast allen seiner Projekte, wohin die Reise in konzeptioneller Hinsicht gehen könnte für das themenbezogene Format. Er setzt einen partikularen Fokus auf eine kleine Institution, von der aus sowohl subtil als auch explizit zahllose, aber dennoch gezielte kulturelle Achsen in globaler Reichweite gezogen werden. Dies spiegelt sich im Text, aber auch ganz konkret in der Choreografie der Schau, die ihre BesucherInnen durch diese Schnittlinien passieren lässt.

Seinen kuratorischen Ansatz eignet er sich an, um zu meiner Fragestellung zurückzukommen, indem er die historischen Verbindungslinien von ECM in Partikeln für die Ausstellung auswählt – und mit neuen zeitgenössischen Achsen verbindet. Insofern ist der Ansatz historisch und gleichzeitig ahistorisch, was der pluralen Gedankenwelt des Kuratorischen entspricht. Nicht zuletzt der gezielte Einbezug von künstlerischen Bewegtbildern, die

sich Free Jazz und World Music widmen, gehört zu solchen Neukontextualisierungen. Sie bieten zudem ein transkulturelles Surplus zur lokalen Materie der Schau.

Unter den umfangreichen Tonaufnahmen und betreuten Musikern bei ECM liegt die kuratorische Schwerpunktsetzung deutlich auf transkulturellen Hybriden. Darum stehen auch Jazz, Improvisation und natürlich die Weltmusik im expositorischen Vordergrund, bevorzugt etwa im Vergleich zur ebenfalls breit von ECM produzierten Alten Musik. Denn neben der Interdisziplinarität, die Okwui Enwezor aus den künstlerischen und musikalischen Genealogien der sechziger Jahre ableitet²⁵, blickt er auf *cross-cultural*-Experimente in der Musik und bildenden Kunst. Dabei fokussiert er das Dazwischen, das heißt eine Vermischung beziehungsweise eine neue Form (abseits von Original und Kopie, um auf Oldenburg nochmals Bezug zu nehmen), die sich aus dem „Überschuss des Globalen“²⁶ ergibt.

Musikalische Genres wie Jazz und *world music* sind hierfür geradezu Paradebeispiele, wie ich an Letzterem für die folgende Diskussion des Schlüsselexponats der Schau detaillierter darlege. An dieser Stelle ist es für mich wichtiger, noch darauf einzugehen, welches „Feld“ Enwezor mit seiner Schau aufmacht. Denn seine Ausführungen haben auch eine räumliche Qualität, wobei die Vorstellung von Räumlichkeit über den konkreten Ausstellungsraum und auch über den diskursiven Raum, den ich innerhalb der Fallstudie analysiere, hinausgehen könnte. Dazu äußert er sich jedoch nicht explizit. Mit den Verweisen auf das Sensorische, das in der Ausstellungspräsentation mit verschiedenen inszenatorischen Mitteln angesprochen wird, und die „cultural imagination“²⁷, welche mit dem Thema der Ausstellung eng verknüpft ist, lassen sich meines Erachtens jedoch auch auf

²⁵ Siehe Enwezor, 2012a, S. 31-35.

²⁶ Maharaj/von Osten 2013. Diesen Vergleich ziehe ich hier aus der Analyse von Enwezors Schriften heraus. Siehe auch meine Einordnung des Konzepts im letzten Kapitel.

²⁷ Enwezor, 2012a, S. 50.

weitere Dimensionen als das Diskursive allein weiterdenken. Wie sich dies für die wichtigste Arbeit der Schau, die von Enwezor ausgewählte Auftragsarbeit, abzeichnet, diskutiere ich im nächsten Unterkapitel.

5.2.3 Schlüsselexponat im Fokus: The Otolith Group, *People to be Resembling* (2012)

Die davor referierten Aspekte des ECM-Ausstellungsansatzes: der musikalischen Hybride, des „sensorischen Feldes“ und der *cultural imagination* könnten auch Stichworte in einer Werkbeschreibung zu der einzigen Auftragsarbeit für das Münchner Projekt sein. Demnach gibt es eine große Schnittmenge zwischen Ausstellungskonzept und künstlerischer Reaktion. Vielmehr, das künstlerische Projekt führt die kuratorischen Konzepte meines Erachtens noch weiter. Darunter verstehe ich ein „Schlüsselexponat“ im besten Sinne.

Die Künstlergruppe The Otolith Group (von Anjalika Sagar und Kodwo Eshun) hat den Auftrag übernommen, ein „Schlüsselwerk“ – oder einen künstlerischen Mikrokosmos des Mikrokosmos der Schau zu entwerfen. Resultat ist der Film *People to be Resembling* (Abb. 11) aus dem Ausstellungsjahr 2012. Wie die Abbildung 11 zeigt, wurde der Film allein in einer Black Box präsentiert.

Das Haus der Kunst kontextualisiert die Arbeit wie folgt:

Als Auftragsarbeit für das Haus der Kunst entwickelt die Otolith Group einen Videoessay über das Verhältnis von Film und Sound. Dieses Video ist inspiriert von Archivmaterial zu den drei Alben, die Codona (Don Cherry, Collin Walcott und Nana Vasconcelos) zwischen 1978 und 1982 mit ECM aufgenommen hat.²⁸

²⁸ Siehe die Pressemitteilung des Haus der Kunst vom 22.11.2012.

Dabei ist meines Erachtens die Relationalität von Film und Musik nur der Ausgangspunkt von weiteren Ebenen, die im filmischen Zugang erschlossen werden. Inhaltlich geht es um Tonaufnahmen des vielschichtigen Weltmusik-Trios Codona, welches im Jahr 1978 von Collin Walcott, Don Cherry, und Naná Vasconcelos gegründet wurde. Die zeitgenössische Künstlergruppe ging von filmischem Dokumentarmaterial dieser Aufnahmesessions aus und recherchierte historische und musikhistorische Hintergründe, die Kodwo Eshun in seinem Beitrag zum ECM-Katalog erörtert.²⁹ Dabei war ein Ansatzpunkt, das Labelling plakativer Weltmusik-Zugehörigkeit zu umgehen und im künstlerischen *close reading* der Musik, des dokumentarischen Materials und von Interviews die Komplexität und den Status des Trios im transkulturellen Dazwischen zu markieren, etwa zwischen „post-free jazz“ und „pre world music“³⁰.

Ein künstlerisches Ziel lag zudem darin, eine Neubewertung nicht-westlicher Musik in den sechziger Jahren aus zeitgenössischer Perspektive zu reevaluieren, wie Kodwo Eshun es ausdrückt: „The turn toward non-Western music not only forced a revaluation of folk forms, oral traditions, and spiritual practices, but its dialectical implications were also to be pursued to their conclusion within the culture of the imperial metropolises.“³¹ Letztendlich ging es dabei historisch – mit Relevanz bis heute – um eine Dekolonisierung von Music: „Weltmusik, then, was the name that composers and musicians adopted for this epic project of decolonization.“³² Diese Stoßrichtung hat wiederum Schnittpunkte mit Enwezors kuratorischem Anspruch, *black music* aufzuwerten und historische Ungerechtigkeiten gerade auch im rassistischen Umgang mit solchen Musikern im Europa der 1960er Jahre ins Visier zu nehmen.

²⁹ Vgl. Eshun, 2012.

³⁰ Entsprechend wurde die Gruppe auf der Ausstellungsbeschilderung eingeordnet.

³¹ Eshun, 2012, S. 190.

³² Eshun, 2012, S. 191.

Das Material, welches in den Film einfloss, ist mannigfaltig: „Consisting of stills by renowned photographers Roberto Masotti and Isio Saba, newly filmed and archival footage and the first Codona album recorded with ECM in September 1978.“³³ Hierin sieht man die Künstler im Studio in Schwarz-Weiß-Fotografien, die wie Dias in den Film hineinprojiziert werden. Es kommen auch dokumentarische Filmausschnitte des Trios im Werk vor. Und dann sieht man auch „neue“ Bilder von anderen historischen Zeiten und anderen Orten, die in Überblendungen mit dem Archiv-Bewegt看 vereint werden.

Der historischen und kulturellen Vielfalt der Herkunft von Bildern und Tönen entspricht auch die Ästhetik der einbezogenen Visualisierungen, wie man an den Filmstills zur Arbeit (Abb. 12 und 13) ausschnittshaft nachvollziehen kann. In Abbildung 12 bewegt sich beispielsweise die eingeblendete Tänzerin, während der Musiker von Codona als Standbild stehen bleibt. Trotzdem scheinen beide projizierten Bilder wie ineinander zu verschmelzen, als tanze sie vor ihm.

Ebenso ist es mit den Tönen. Die Einspielungen von Codona, die sie im Tonstudio Bauer in Deutschland aufgenommen haben, werden teilweise abgespielt wie ein Soundtrack des Films. Diese Musik mischt sich allerdings mit dem neuen Soundtrack des Musikers Charles Hayward. Beide Kompositionen fließen akustisch ineinander über, so wie die visuellen Überblendungen es auf der sichtbaren Ebene tun. Es lässt sich letztlich nicht mehr genau trennen, was woher kam. Es ist ein neues Ganzes, was aber in verschiedenen kulturellen Kompositionen fußt.

³³ Das Zitat entstammt der Beschreibung im Ausstellungsraum des Haus der Kunst.

Holger Schulze spricht in seinem Aufsatz über den Film *People to be Resembling* (Abb. 11-13) von einem „hyperkulturellen“ Konstrukt, womit er in Anlehnung an ein musikhistorisches Forschungsprojekt die Arbeit einordnet: „Musikalische Stile werden vermischt und sind nicht mehr erkennbar. Die Ursprungs-Stile bleiben dem Künstler aber wichtig.“³⁴ Nach meiner Lesart ist dies eine Definition von Transkulturalität – zumindest in einer möglichen Form des Transkulturellen. So vage der Begriff zu verstehen ist und so vage wie er oftmals in der Forschungsliteratur verwendet wird – so anschaulich macht The Otolith Group ihn in dem Essay Film. Aufgrund ihrer davor ausgeführten Recherchen, aber vor allem wegen dieser Effekte verorte ich den Film als Artistic Research, die ebenso inter- oder vielmehr transdisziplinär ausgerichtet ist, wie es Enwezor eingangs über ECM ausgedrückt hat.

Nach ihrer Archivarbeit haben sie im Film die kurze Geschichte des Trios bis zum Tod von Collin Walcott 1984 aufgearbeitet.³⁵ Sie schaffen ein audiovisuelles Archiv von Codona. Ähnlich wie Peili in Oldenburg ein Bildgedächtnis der Propagandakinematografie aus China vorgeführt hat, zeigen sie in München ein filmisches Archiv. Dabei ist der Ansatz jedoch narrativ, ästhetisch und auditiv different und viel radikaler. Sie verwenden Found Footage, aber paaren sie mit anderer Found Footage in einem Frame, dazu blenden sie selbst gedrehtes Material ein und mischen die Tonspur zwischen Gefundenem und neu Kreiertem. The Otolith Group schöpft hier ein außergewöhnliches audiovisuelles Archiv von transkulturellen Musikkulturen: „The Otolith Group’s *People to be Resembling* stages an experiment in mnemonic cohabitation inspired by the visionary music of Codona.“³⁶

³⁴ Schulze, 2013, S. 199.

³⁵ Eshun, 2012, S. 190.

³⁶ Das Zitat entstammt der Beschilderung im Ausstellungsraum des Haus der Kunst.

Der Titel von *People to be Resembling* ist eine Aneignung eines Zitates von Gertrud Stein aus ihrem Buch *The Makings of Americans*³⁷. Weitere Textpassagen von Stein werden in einer Art Bild-Text-Collage im Film integriert und auf der Tonspur rezitiert. Hier verbinden sich wieder beide Ebenen – Ton und Bild – in einer gleichberechtigten und vielschichten Gesamtkomposition. Sie zitieren Steins Versuche, eine universelle und egalitäre Menschheitsgeschichte zu schreiben – von Amerika und von der Welt: „a history of every kind of men and women, every kind there is of men and women.“³⁸ Sie geht noch weiter: „Always then I listen and come back again and again to listen to every one. Always then I am thinking and feeling the repeating in everyone. Sometimes then there will be for me a completed history of every one.“³⁹

Ihr Gefühl der „Wiederholung“ in jedem Menschen erklärt auch den Filmtitel: *People to be Resembling*. Solch eine universelle Geschichte von Menschen differiert von einer universalistischen, indem sie egalitär und nicht asymmetrisch gedacht ist. Der politischen Überzeugung nach kommen Steins Ausführungen den Vorstellungen der Weltmusik aus dieser Zeit nahe. Nicht zuletzt haben die Codona-Musiker Stein auf einem ihrer Album-Cover zitiert.⁴⁰ Aus dieser Aneignung entwickelte wiederum die Otolith Group ihre Weiterverwendung von Steins Narrativ im Film.

Eine solche Geschichte oder Genealogie von Menschen von überall aus allen Zeiten ist keine lineare und chronologische Erzählung von Zeitabfolgen, wie es Geschichtsschreibung gemeinhin ist. Der überhistorische Zuschnitt von Stein und des Films parallelisiert damit Ansätze aus dem kuratorischen Konzept, die ich vorher diskutiert habe, und führt sie radikal weiter.

³⁷ Vgl. Stein, 1925.

³⁸ Stein, 1925, zit. nach The Otolith Group.

³⁹ Stein, 1925, zit. nach The Otolith Group

⁴⁰ Eshun, 2012, S. 190.

Es gibt eine historische – und eher eine imaginäre Zeit, die Zeiten vereint im filmischen Screen. Denn dies entspricht aus Sicht der Künstler dem musikalischen Herangehen von Codona an verschiedenste Elemente von Musik über Jahrhunderte hinweg zu einem „migrant multi-instrumentalism“⁴¹.

Der Faktor von Zeit wird dementsprechend im Imaginären des Films geweitet. Und was geschieht mit dem Raum oder den Räumen? Die filmische Collage changiert zwischen Tonstudio in Ludwigsburg, Orten in Amerika, fiktiven und quasi-dokumentarischen Szenen aus einem Videoschnitt-raum, die nochmals auf einer Meta-Ebene die mediale Entstehung und Verquickung verschiedener stilistischer und bildlicher Elemente vorführt.

Außerdem gibt es Szenen wie in Abbildungen 12 und 13, in denen fremde Orte auftauchen: Die Tänzerin in ihrer „exotischen“ Kleidung (Abb. 12) markiert ebenso wie die Tänzer (Abb. 13) kulturelle Differenz. Dabei werden ihre Herkunft und ihr kultureller Hintergrund nicht kommentiert. Darum geht es hier auch nicht. Es geht um ihre kreative Praxis des Tanzes, die gleichgestellt wird mit der Musik von Codona. Denn beide Figuren sind auf einer Ebene im filmischen Bild. In dieser transkulturellen Überblendung scheinen die in der Realität voneinander entfernten Aufenthaltsorte der Musiker und der TänzerInnen ineinander zu verschmelzen – ebenso wie sich die eingespielte Musik von Codona und andere im Film hörbare Musikstücke akustisch verbinden.

The Otolith Group verweist damit auf Referenzen aus anderen Kulturen, die Codona in einem fruchtbaren Aneignungsprozess zu einem transkulturellen kompositorischen Experiment weiterentwickelt. Dies geschieht in einem imaginären Denkraum – oder sensorischen Feld der kulturellen Nähe

⁴¹ Eshun, 2012, S. 191.

trotz Distanz. Dabei vermittelt das filmische Bild der Otolith Group den Effekt, als entstehe hier ein imaginärer Raum. Damit meine ich einen imaginären Raum im Film. Dieser Raum referiert auf einen imaginären Raum der Kreativität der Codona-Künstler.

Die kuratorische Kontextualisierung nennt ihn „sonic geography“⁴²:

People to be Resembling reimagines the poetics of permutation that informed the sonic geography of the first Codona album recorded with ECM in September 1978. People to be Resembling returns to 1978 in order to redream the recording process at Tonstudio Bauer as a meditation upon the relations between visual anthropology, anti-colonial choreography, nuclear annihilation and Weltmusik.⁴³

„Poetics of permutation“ trifft die künstlerische Herangehensweise der Otolith Group meines Erachtens genau, denn in der Charakterisierung schwingen die Dimensionen von Austausch und (transkultureller) Durchdringung mit. Die genannten Prozesse von Reimaginieren – „reimagine“ und „redream“ – einer „visual anthropology“ sprechen dabei Horizonte an, die schon in Kapitel 4.2 von höchster Relevanz waren. Künstlerische Imagination als konstruktiver Moment erlangt in diesem Fall ebenso eine eminente Bedeutung. Abseits von rein diskursivem Annähern oder deskriptivem Abbilden findet die Künstlergruppe Erkenntnis im Dazwischen. Mit solchem multiperspektivischen und multisensorischen Annähern finden sie auch Zugang zu den spirituellen und utopischen Vorstellungen abseits linear westlicher Musikrezeption, wie sie Codona und andere der Weltmusik aus der Zeit und danach exploriert haben.⁴⁴

⁴² Das Zitat entstammt der Beschilderung im Ausstellungsraum des Haus der Kunst.

⁴³ Das Zitat entstammt der Beschilderung im Ausstellungsraum des Haus der Kunst.

⁴⁴ Vgl. Eshun, 2012. S. 189-191.

Die Momente des Imaginären und des überblendeten, collagierten Raums führe ich im Folgenden in Anlehnung an die Effekte des Otolith-Films als experimentelle Denkfigur zusammen: zu einem imaginären Raum im Film – kreiert durch künstlerische Imagination. Ich denke dabei über einen sensorischen, audiovisuellen, collagierten Raum nach, der räumliche und zeitliche Entfernungen in der künstlerischen Imaginationszone des Films überwinden kann. Im nächsten Kapitel greife ich diese Denkfigur nochmals auf und binde sie an andere relevante Diskurse in Bezug zu der Ausstellungsthematik an.

5.2.4 Knotenpunkte der expositorischen Verflechtungen:

Imagination von imaginären Räumen

Die Themenausstellung *ECM – Eine kulturelle Archäologie* nimmt ein partikulares musikalisches Genre – den Jazz – und dabei allein ein Musiklabel als institutionellen Mikrokosmos in den Blick. Aus dieser Zuspitzung heraus exploriert die Ausstellung anhand pointierter Präsentations- und Diskurslinien globalisierungsbezogene Konzepte des Lokalen und Globalen als keineswegs dichotomischen, sondern vielmehr transkulturellen Horizont von bedeutungsstiftenden Verbindungen und Imaginationen.

Damit einher geht eine entscheidende Neubewertung nicht-westlicher künstlerischer Produktion und ihrer transkulturellen Effekte auf westliche Musikkulturen. Bei der Analyse dieses expositorischen Ansatzes im vorliegenden Unterkapitel hebe ich insbesondere darauf ab, wie die Schau künstlerische Imagination vorführt und welche imaginären Räume sie schafft, um das Imaginäre der musikalischen Globalisierung erkennbar und nachvollziehbar zu machen. Dies führt zu meiner nächsten Schlussfolgerung, die außerdem einen Zwischenschritt der Gesamtargumentation meiner Studie markiert: Die *ECM*-Schau statuiert ein künstlerisches Exempel – der Imagination *von* imaginären Räumen.

5.3 *Fremd & Eigen*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (2013)

5.3.1 Einführung in die Ausstellung

Die letzten „wilden Indianer“ und junge dunkelhäutige Frauen in Bambusröcken stehen hier im übergroßen Käfig vor einer gebannten Masse an Menschen, die diese Fremden anstarren. Es klingt wie ein billiges Klischee, das sofort jeder als satirische Aktion entlarven würde. Auf dem Monitor aber, auf dem diese Performance zu sehen ist, sagen viele des dort anwesenden nordamerikanischen Publikums im Jahr 1992 live in die Kamera, sie glaubten tatsächlich, dass diese Wesen die letzten unentdeckten mexikanischen Ureinwohner seien. Solche überraschenden Reaktionen auf Coco Fuscos Kunstintervention *Two Undiscovered Amerindians* (1992-1994) zeugen von „tiefsitzenden Resten kolonialer Stereotypen in der zeitgenössischen Gesellschaft“⁴⁵.

Dieses Video samt Zeichnungen als satirische Dokumentationen nach den Aktionen von Coco Fusco waren in meinem letzten Fallbeispiel, der Thementausstellung *Fremd & Eigen*⁴⁶ zu sehen, die vom 28. September bis 1. Dezember 2013 in der Galerie im Taxispalais in Innsbruck präsentiert wurde. In dem genannten Exponat haben die „Eigenen“ ihre „Eigenen“ fälschlicherweise als „Fremde“, als das koloniale „Andere“ identifiziert. Während dies ein Extrembeispiel aus der Schau war, haben Arbeiten wie *Portraits of Young Men* (2009-2010) von Martin Brand dokumentarische Ansätze gewählt. Aus einer Haltung, die der „teilnehmenden Beobachtung“ der Ethnologie ähnelt⁴⁷, hat Brand junge MigrantInnen und einheimische Obdachlose an Bahnhöfen gefilmt.⁴⁸ Sie stehen (fast) bewegungslos im Bewegtbild, nur ihre Mimik verrät oder verrät doch nicht etwas von ihrem Empfinden.

⁴⁵ Tabor, 2013, S. 59.

⁴⁶ Siehe Ermacora/Dinse/Tabor, 2013.

⁴⁷ Vgl. Dinse, 2013, S. 15-16.

⁴⁸ Siehe Ermacora/Dinse/Tabor, 2013, S. 29-34.

Solche künstlerischen Ansätze an den Schnittstellen zu Anthropologie und zu ethnologischer Forschung hat das kuratorische Projekt anvisiert. Die KuratorInnen Lotte Dinse und Jürgen Tabor haben in der Themenausstellung dafür Positionen von den Kunstschaaffenden Martin Brand, Mark Dion, Carmen Dobre, Hans-Peter Feldmann, FORT, Coco Fusco, Sofia Hultén, Sven Johne, Joachim Koester, Peter Piller, Gillian Wearing, Clemens von Wedemeyer, Anna Witt und Tobias Zielony selektiert. Vom Umfang der gezeigten Exponate entspricht die Schau damit ungefähr jener in Oldenburg.⁴⁹

Zur Werkauswahl begründet die Kuratorin Lotte Dinse auch ihren medienbezogenen Schwerpunkt, welcher mitsamt der Argumentation für meine Fokussierung von Bewegtbildarbeiten und Fotografie in dieser Studie relevant ist:

Verschiedene kulturanthropologische Studien haben immer wieder gezeigt, dass Medien, wie Fotografie [...] und Videos prädestiniert für den Umgang mit dem Fremden und dessen Veranschaulichung sind. Sie sind auch vorrangig in der Ausstellung vertreten, wobei solche Werke ausgewählt wurden, die das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Realität, Dokument und Inszenierung stets mitthematisieren. Als Antwort auf die Unmöglichkeit einer authentischen Wiedergabe von Wirklichkeit reflektieren die Künstlerinnen und Künstler ihre Rollen als Autoren von Bildern und Texten. Indem sie so auf ihren persönlichen und interpretativen Zugang verweisen, behandeln sie zugleich die für die Ausstellung zentrale Frage nach dem Fremden im Eigenen und dem Eigenen im Fremden.⁵⁰

Worin die Prädestination von den genannten und in meiner Studie auch anvisierten Medien liegt, erörtert die Kuratorin allerdings nicht. Meiner

⁴⁹ Siehe Ermacora/Dinse/Tabor, 2013.

⁵⁰ Dinse, 2013, S. 15.

Auffassung nach sind hierbei eher bereits dargelegte globalisierungsbezogene Gründe relevant als Fragen nach Darstellung der „Realität“. Die hier angesprochenen Erkenntnisse sind längst fest im *common sense* auch der kuratorischen Szene verankert. Sie haben im Kontext dieser Schau meines Erachtens keine besonders spezifische Relevanz.

Als viertes Beispiel beschränke ich mich im Folgenden, wie bereits als „tiefenbohrendes“ Verfahren angekündigt, auf den spezifischen Zuschnitt der Schau: die Suche nach kultureller Differenz und nach Globalisierungseffekten in den eigenen Gesellschaften. Diese Perspektive setzt sich deutlich ab von den anderen drei kuratorischen Ansätzen in meiner Studie sowie von vielen anderen im weitesten Sinne globalisierungsbezogenen Ausstellungen.

5.3.2 Kuratorische Diskurse: Das Fremde in der eigenen Kultur oder eine *difference within*

Zum grundlegenden Konzept äußern sich die KuratorInnen wie folgt:

Die internationale Gruppenausstellung FREMD & EIGEN beschäftigt sich mit dem Phänomen des Fremden in der eigenen Kultur und Lebenswelt [...]. Die Erkundung unvertrauter Lebensbereiche und der Eintritt in fremdes Terrain sind stets mit dem Interesse an sozialen und kulturellen Gewohnheiten, Regeln und Verhaltensweisen bestimmter Gesellschaftsgruppen sowie der Geschichte und Gegenwart spezifischer Orte verbunden. Die Ausstellung präsentiert vierzehn Künstlerinnen und Künstler, die das Fremde als Ort oder subkulturelle Nische erkunden, die sich sammelnden und archivierenden Praktiken bedienen oder bei denen die Beobachtung und Interaktion mit anderen Menschen im Vordergrund steht.⁵¹

⁵¹ Dieses Zitat entstammt der Pressemitteilung der Galerie im Taxispalais vom 27.09.2013.

Des Weiteren argumentieren sie, dass sie „gesellschaftspolitische und psychologische Themen“ aufgreifen, „die um Eingrenzung und Ausgrenzung, Voyeurismus und Neugierde, Angst, Abwehr oder Abschottung kreisen.“⁵² Solche Affekte und Phänomene suchen sie dabei in der eigenen Gesellschaft. Diese Perspektive ist meines Erachtens virulent, da die Globalisierungsdiskurse oftmals nur in die „Ferne“ blicken. Jedoch gibt es an dieser Stelle nicht viel weiteren diskursiven (schriftlichen) Stoff, den die kuratorische Seite liefert, welchen ich an dieser Stelle erörtern kann. Lotte Dinse gibt in ihrem Katalogbeitrag über „Künstlerische Repräsentationen des Fremden und Eigenen im Spannungsfeld aktueller kunsttheoretischer und kulturanthropologischer Diskurse“⁵³ lediglich einen kursorischen Überblick über die neuere Forschungsliteratur.

Während dies mehr ist (was ich hier nicht wertend meine im Sinne von „besser“ oder „schlechter“) als viele Ausstellungskataloge von Themenausstellungen an wissenschaftlicher Erörterung leisten, sind diese Beiträge aus Innsbruck nicht eins zu eins auf einer diskursiven Ebene mit Diskursivierungen von Projekten zu diskutieren, die außergewöhnlich für das kuratorische Feld sind: meine ersten drei Fallbeispiele waren entweder in Forschungsprojekte oder Workshops eingebettet und hatten mehr Raum als andere Ausstellungen für wissenschaftliche Aufarbeitung des anvisierten Themenkomplexes. Um mich deutlich auszudrücken, meine Auffassung ist nicht, dass wissenschaftliche Arbeit für den Ausstellungskontext automatisch „wertvollere“ oder ertragreichere Ergebnisse liefert. Im Gegenteil, sie kann auch die vielfältigen Effekte von Kunst auf ästhetischer, narrativer und sensorischer Ebene, um wiederum an das Münchner Schlüsselexponat anzuschließen, im expositorischen Raum und im Dialog mit den Publiken

⁵² Dieses Zitat entstammt der Pressemitteilung der Galerie im Taxispalais vom 27.09.2013.

⁵³ Siehe Dinse, 2013, S. 9-19.

durch nicht immer hilfreichen intellektuellen Überbau als Legitimationsstrategien zur Sicherstellung der auch wissenschaftlichen Seriosität des expositorischen Projekts verstellen.

Ich finde es eher symptomatisch, dass themenbezogene Ausstellungen mit dem Fokus auf das sehr komplexe Sujet der Globalisierung (worunter ich *Fremd & Eigen* im weiteren Sinne auch subsumiere, wie vor allem im dritten Unterkapitel dieses Teils deutlich wird) auf Forschungselemente in ihren Projekten zurückgreifen. Beziehungsweise im Münchner Fall hatten sie entsprechende theoretische Positionen im Projekt auch personell inkorporiert: Okwui Enwezor, bei den anderen Hans Belting und Ackbar Abbas.

Deren kuratorische Thesen nehmen einen großen Raum ein in meiner Diskussion der jeweiligen Ausstellungskonzepte und diskursiven Herangehensweisen. Neben solchen textuellen Verortungen habe ich auch szenografische Anordnungen und Bedeutungskonstruktionen von medialen Präsentationsformen untersucht (wegen der quantitativen Beschränkung der Studie und wegen der besonderen Produktivität der daraus resultierenden Ergebnisse habe ich dies vor allem im vierten Kapitel exploriert).

An dieser Stelle habe ich bezüglich dieser methodischen Ansätze keine Schlüsseffekte bei meiner Recherche im Ausstellungsraum in Innsbruck und in der projektbezogenen Lektüre gefunden. Mein Eindruck aus Innsbruck ist, dass interessante Exponate versammelt wurden, deren Installation im White Cube jedoch für meine Untersuchungsperspektive nach den Zugängen zur Globalisierung keine besonders auffallenden Ergebnisse liefert. Daher leite ich in aller Kürze zu einem Exponat über, in dem ich einen signifikanten Effekt entdeckt habe, der die Ausstellungsbefragung nach dem Fremden im Eigenen – nach einer *difference within* mit Blick auf postkoloniale Perspektiven – auf ungewöhnliche Weise künstlerisch auslotet.

5.3.3 Schlüsselexponat im Fokus: Anna Witt, *Rap vom Rand* (2009)

Anna Witts Bewegtbildinstallation *Rap vom Rand* (Abb. 14 und 15) aus dem Jahr 2009 nimmt in der Innsbrucker Schau eine Schlüsselfunktion ein. Während andere Exponate, wie auch die Serie von Brand, migrantische Kontexte in Europa am Rande ansprechen, blickt Witt auf „Rap“ am „Rand“, wie der Titel verrät. Während es in München um Jazz und Weltmusik ging, kommt hier ein weiteres transkulturelles Hybrid der globalen Musikkultur ins Spiel: Rap-Musik und Hip Hop, welche Gregory Stephens als „crossroads for interracial communication“⁵⁴ versteht. „Interracial“ heißt für amerikanische Kontexte etwa auch innerhalb einer Gesellschaft – zwischen Mehrheits- und Minderheitsgesellschaft. Was wissenschaftlich im Großen untersucht wird für ganze Gesellschaften, bindet Witt an den lokalen Kontext Münchens an und schaut auf eine begrenzte Gruppe von migrantischen Rappern aus den Randbezirken der Stadt.⁵⁵

Sie performen vor Witts Kamera, wobei sie sich die Kulissen selbst aussuchen konnten. Oftmals wählen sie ihren Bezirk mit Hochhäusern oder Graffiti als urbane Marker im Hintergrund der filmischen Porträts. Witts Arbeit ist als Split Screen angelegt. Auf der anderen Seite der Projektion rappen junge Ethnologen über ihre Forschungsergebnisse zu der Musikkultur von migrantischen Jugendlichen in München. Diese ungewöhnliche Performance entstand im Rahmen der Ausstellung *Crossing Munich. Orte, Bilder und Debatten der Migration* (2009).⁵⁶ Das umfangreiche Rechercheprojekt in Kooperation mit der dortigen Universität brachte verschiedene Videos hervor. Die in *Crossing Munich* noch als Battle Rap bezeichnete Doppelperformance von den migrantischen Rappern und den NachwuchswissenschaftlerInnen subsumierte Witt dann in der hier betrachteten Themenausstellung *Fremd & Eigen* als die Arbeit: *Rap vom Rand*.

⁵⁴ Stephens, 1991, S. 70-91.

⁵⁵ Siehe Fuchsloch/Stein/Witt, 2009.

⁵⁶ Siehe Bayer/Engl/Hess, 2009.

Das Konzept ist, dass nicht nur „Erforschte“ als Untersuchungsobjekte einseitig rezipiert werden in der Forschung, sondern diese Erkenntnisse seitens der „Forschenden“ auch zurück kommuniziert werden an die beobachteten VertreterInnen der Musikkultur. Besonders ist hierbei zudem, in welchem Duktus diese Kommunikation erfolgt. Im *Battle Rap* versuchen die EthnologInnen, ihre Ergebnisse ebenfalls im Rapstil vorzutragen: „Hip Hop ist kulturelle Ausdrucksform der Marginalisierten, Gegenpol der gesellschaftlich Integrierten. Ganz oben auf dem Mindmapping steht der Ursprungsmythos, wir zerlegen eure Zeilen und suchen den Pathos.“⁵⁷

Auf solche Forschungsstatements reagieren die Jugendlichen dann direkt, zum Beispiel:

Bildungsbürger machen oft auf tollerant (sic.!) wie Westernhagen, interresieren (sic.!) sich nur für uns damit sie was zu lästern haben. [...] Hip Hop ist nicht subaltern, Bildungsbürger kuck (sic.!) mal her. Dinge sind nicht immer wie sie aussehen und das muss man lernen. Schau ich habe Abitur und studiere selbst du Spast. Hip Hop kannst du sein, egal woher du kommst und wieviel (sic.!) Geld du hast.⁵⁸

Hierbei kommt die Frage auf, wer eigentlich die interessanteren Ergebnisse liefert: die ForscherInnen oder die Rap-MusikerInnen? Witt eröffnet einen Zugang zu der Minoritäten-Subkultur des Gangster- und Ghettoraps, der insbesondere für dessen populärkulturelle Bedeutung im Münchner Kontext oftmals (gezielt) übersehen wird.⁵⁹

Die Jugendlichen haben einen „migrantischen Hintergrund“, aber leben meist seit ihrer Geburt in München. Sie sind eigentlich „Mitbürger“, das

⁵⁷ Bayer/Engl, 2009, S. 139.

⁵⁸ Bayer/Engl, 2009, S. 139.

⁵⁹ Siehe Bayer/Engl, 2009, S. 137.

Fremde liegt hierbei nicht allein in einer kulturellen Differenz, sondern auch in gesellschaftlicher Separierung.

Dieser Dialog zwischen AkademikerInnen, teils auch „mit migrantischem Hintergrund“, und Hip Hoppern fand in Form von Interviews für den Forschungs- und Ausstellungskontext tatsächlich statt. Außerhalb der speziellen Schnittstelle dieser Untersuchung ist aber ein solcher Dialog nicht alltäglich. Beide sozialen Gruppierungen leben wie in anderen deutschen – und europäischen – Großstädten zumeist in Parallelgesellschaften und damit in einem kontaktlosen Nebeneinander. Dabei gehören die Jugendlichen zu „Minderheiten“, deren „Missrepräsentation [...] sowie polarisierten Wahrnehmung“ sie in ihren Liedern unter anderem kritisieren.⁶⁰

Durch die Bewegtbilder von Anna Witt erreichen sie im Ausstellungskontext ein Bildungsbürgertum. Dieses Publikum betrachtet sie im Dialog mit den ForscherInnen. Doch Witt zeigt kein direktes Gespräch zwischen beiden Gruppierungen. Im Split Screen bleiben beide – auch real meist Separierte – trotz der wissenschaftlichen Verbindung getrennt. Hier zeichnet Witt dementsprechend eine Machtasymmetrie nach.

Gleichzeitig aber stellt sie beide Gruppen im Split Screen auf Augenhöhe, für einen imaginären gleichberechtigten Dialog. „Randgruppe“ wie gesellschaftlicher „Mainstream“ treffen in neuer Konstellation im imaginären Raum des Films aufeinander, während bei dem Film von The Otolith Group in München die überblendeten Referenzen aus anderen Kulturen jedoch letztlich passiv blieben. So haben in Witts Video beide Seiten *agency* in dem Sinne, dass sie ihre Ansichten und Ansprüche für sich in der gemeinsamen

⁶⁰ Siehe Bayer/Engl, 2009, S. 137.

Gesellschaft gleichermaßen äußern können und gleichermaßen Gehör finden. Im postkolonialen Sinne von *The Empire Writes back*⁶¹ sprechen hier Minoritäten über die Vermittlungsebene ihrer Musikkulturen „zurück“.

Bei allen Vorbehalten gegen die Inszeniertheit solcher *good will*-Kunstprojekte, die man auch in Verbindung zu relationaler Ästhetik betrachten könnte, hat diese Arbeit auch eine relevante politische Dimension für das Fremde im Eigenen. Hier wird soziale Differenz markiert, neben kulturellen Unterschiedlichkeiten etwa durch migrantische Kontexte. Und dies ist möglich im imaginären Raum des Split Screens. Imaginäre Dialoge und Gleichstellungen finden statt als Resultat der künstlerischen Imagination nicht nur *von* imaginären Räumen wie in München, sondern auch *in* solchen imaginären Räumen.

5.4 Ausstellungsdiskurse als Ausblicke auf Globalisierung: Bedeutung von kultureller und sozialer Differenz als „Intense Proximity“ (Okwui Enwezor) mit Effekten in fremden und eigenen Kulturen

Wie sich in der Analyse der Themenausstellung *Fremd & Eigen* an dem Schlüsselexponat von Anna Witt (Abb. 14 und 15) gezeigt hat, kann, wenn es zum Kontakt zwischen „Fremden“ kommt, die soziale Differenz ein ebenso wichtiger Faktor von Unterscheidung sein wie die kulturelle Differenz. In Witts Film entsteht die Fremdheit durch migrantische und „einheimische Identitäten“, aber vor allem auch durch soziale Unterschiede. Und diese Differenz besteht, obwohl oder eben gerade weil beide Gruppen, die ForscherInnen und die RapperInnen, im gleichen Ort leben. Denn innerhalb

⁶¹ Ashcroft/Griffiths/Tiffin, 1989.

der urbanen und gesellschaftlichen Strukturen besteht im realen Leben kein Kontakt, die RapperInnen sind normalerweise nicht Subjekte von Austausch, sondern Objekte der wissenschaftlichen Untersuchung der EthnologInnen. Beide, „Forschersubjekte“ und „Untersuchungsobjekte“, werden im Split Screen des künstlerischen Films einander auf Augenhöhe gegenübergestellt. Sie kommunizieren über den imaginären filmischen Raum in der Sprache der „Anderen“, der Post-MigrantInnen, miteinander.

Was hier im künstlerischen Mikrokosmos möglich ist, hat auch Relevanz für die übergeordnete Untersuchungsperspektive der Dissertation, die nach den Zugängen zur Globalisierung fragt. Denn das Aufeinandertreffen von kulturell differenten AkteurInnen an einem Ort, beispielsweise bei den Aufnahmegesellschaften, wurde durch die Globalisierung und ihre Migrationseffekte vervielfacht und dynamisiert.

Mit der Herausarbeitung der Schlüsselrolle von sozialer Differenz aus Witts künstlerischem Werk markiere ich somit, wie eingangs in Kapitel 1 angekündigt, einen blinden Fleck in den vor allem postkolonialen Debatten⁶² zur hauptsächlich anvisierten kulturellen Differenz. Um diese entscheidende Überschneidung von kultureller und sozialer Differenz als wesentliche Effekte von Globalisierungsaustauschprozessen näher zu diskutieren, beziehe ich mich auf ein Schlüsselkonzept Okwui Enwezors, der „Intense Proximity“⁶³, welches er als Motto für die von ihm geleitete *Triennale* in Paris gewählt hat. Mit dem Terminus der intensiven Nähe charakterisiert er intensivisierte Nahbeziehungen und Näheeffekte in migrantischen Gesellschaften unter den Bedingungen der Globalisierung als „degree of nearness in which cultural, social, and historical identities and experiences share and

⁶² Vgl. exemplarisch Kerner, 2012.

⁶³ Enwezor, 2012b. Dies ist der Titel der Publikation und der dazugehörigen Ausstellung in Paris.

co-exist within the same space, while exposing the fault lines of cultural antagonism.“⁶⁴

Argumentativ möchte ich an seine Gedankenschritte aus seinem Aufsatz in dem begleitenden Ausstellungskatalog⁶⁵ anschließen, um diese Debatte für meine Untersuchungskontexte weiterzuführen. Zuerst geht es Enwezor um das Verhältnis von Nähe und Ferne, von Lokalem und Globalem. Auf entsprechende bestehende Diskurse, auf denen er auch aufbaut, gehe ich in Kapitel 3.1.2 ein⁶⁶. Zudem liegt in der Auslotung dieses Verhältnisses eines der wichtigen Untersuchungsziele für meine Fallstudie. Daher ist an dieser Stelle relevant, wie sich Enwezor dazu positioniert: „The measure of between the near and the far represents a central issue of *Intense Proximity*, how proximity and distance are constituted in the aftermath of colonial modernity through migration, creolization, globalization, and contact.“⁶⁷ Der Kurator benennt ebenfalls Globalisierung als einen der wesentlichen Triebkräfte, die das Verhältnis in der Gegenwart prägen. Dies geschehe über Kontakt.⁶⁸ Hierbei bezieht er sich auf das Konzept der *contact zones* im Verständnis von Mary Louise Pratt.⁶⁹ Damit sind soziale Räume gemeint, in denen verschiedene Kulturen in oftmals asymmetrischen Machtrelationen aufeinandertreffen. Während historische Beispiele laut Pratt etwa im Kolonialismus zu finden seien, können auch entsprechende Kontakte innerhalb von Globalisierungsprozessen und -effekten in entsprechenden *contact zones* stattfinden.⁷⁰ Im Rahmen meiner Studie verstehe ich dementsprechend

⁶⁴ Okwui Enwezors Definition stammt aus einer Pressemitteilung des Palais de Tokyo in Paris vom April 2012, zitiert nach: Sharp, 2012.

⁶⁵ Siehe Enwezor, 2012b; für den Beitrag: siehe Enwezor, 2012c, S. 18-34.

⁶⁶ Hierbei verweise ich hauptsächlich auf den Part des Unterkapitels zu: Relationalität von Lokalem und Globalem

⁶⁷ Enwezor, 2012c, S. 22.

⁶⁸ Siehe Enwezor, 2012c, S. 24-27.

⁶⁹ Vgl. Pratt, 1992, S. 4.

⁷⁰ Siehe Enwezor, 2012c, S. 24.

die Themenausstellungen als solche Kontaktzonen, wie ich bereits in Kapitel 3 erläutert habe⁷¹. Allerdings spielt kulturelle wie auch soziale Differenz meist keine vorrangige Rolle im Aufeinandertreffen zwischen BesucherInnen der Museen. Denn angesichts der noch bestehenden Exklusionseffekte, die trotz institutioneller Offenheit und einzelner für neue Zielgruppen ausgerichtete Vermittlungsprogramme gesellschaftlich Zugänge zu Museen limitieren. So stammen die Publiken zumeist aus relativ homogenen „einheimischen“ „Bildungsbürgertums“-Kontexten. Auch wenn dies nicht ausschließlich zutrifft, so ist ein solches Publikumsprofil zumindest für Ausstellungen wie meine Fallbeispiele im deutschsprachigen Raum Europas in vielen Fällen realistisch.

Für internationale Biennalen wäre hingegen zu hinterfragen, inwieweit lokale Publiken in den bestehenden gesellschaftlichen und sozialen, je nach Standort auch politischen Bedingungen Zugang zu den Kunstpräsentationen finden und auch finden wollen. Oder ob doch ein international aufgestelltes „Jet-Set“ von VertreterInnen aus den Kulturbereichen und aus dem Kunstmarkt sowie finanziell entsprechend aufgestellte Publiken zu den Projekten reisen.

Differenz im Kontakt zeigt sich meines Erachtens – insbesondere mit Blick auf europäische Ausstellungen wie meine Fallbeispiele zu „global art“ – mehr zwischen den Publiken und den künstlerischen Arbeiten aus anderen kulturellen Kontexten und damit indirekt zu den KünstlerInnen aus der „Ferne“. Außerdem entstehen zwischen ProduzentInnen der Schau (nicht bei meinen Fallbeispielen, aber in vielen anderen Projekten mit KuratorInnen aus anderen kulturellen Kontexten), den Exponaten und deren KreateurInnen sowie den Publiken vielschichtige Austauschprozesse. Auf

⁷¹ Siehe v. a. Kapitel 3.1.2.

solche Transfers gehe ich in Kapitel 6 insbesondere auch hinsichtlich der Räume, in denen solche Kontakte stattfinden, ein.

Die Spannbreite von sozialem Austausch beziehungsweise Aufeinandertreffen in sozialen Räumen, über das kuratorische Feld hinaus, innerhalb allgemeingesellschaftlicher Zusammenhänge sieht Enwezor als spannungsgeladen an: „Proximity today is situated at the juncture between two social facts of contact: hostility and hospitality.“⁷² Kontakt kann sich zwischen „Gastfreundlichkeit“ bis hin zu regelrechter Feindseligkeit bewegen. Beispielsweise in Bezug zur Situation von Geflüchteten spricht Heidrun Friese von den „Grenzen der Gastfreundschaft“⁷³. Während ich auf aktuelle politische Entwicklungen hier nicht näher eingehen kann und nur im Abschlussteil einen Ausblick darauf wage, ist doch der negative Anteil von „Kontakt“ ein symptomatisches Charakteristikum der Globalisierung. Sie transformiert Ferne-Nähe-Relationen radikal. Diesen immens wichtigen Themenkomplex hat vor allem *Fremd & Eigen*, haben aber auch alle anderen Fallbeispiele auf ihre Art und Weise adressiert. Die Relationalität von lokal und global, von Nahem und Fernem ist ein wesentlicher Zugang, um Globalisierung mehr zu verstehen.

Enwezor sieht in einem solchen Verständnis, aber noch viel mehr in dem darauffolgenden Handeln eine der großen sozialen Herausforderungen in der globalisierten Welt. Diese Welt erzeugt die „multikulturellen“ sozialen Kontakte und Gesellschaften, denn:

Multiculturalism could be defined as a reflection on the dimensions of proximity it produces. As I have been arguing, contact produces

⁷² Enwezor, 2012c, S. 22.

⁷³ Friese, 2014. Dies ist auch der Titel der Monografie.

proximity, and the consequences of proximity require the constant negotiation of boundaries between the near and the far, between and amongst neighbors, between cultural symbols and structures of signification.⁷⁴

Über solche Verhandlungen zeige sich, ob sich der Dialog oder das Stillschweigen beim Aufeinandertreffen durch eine „shallow distance“⁷⁵ oder, je näher die Konfrontation kommt, gar durch eine „disturbing nearness“⁷⁶ auszeichne. In jedem Fall ist in seinen Augen ein vereinfachtes Modell symmetrischen multikulturellen Dialogs⁷⁷ und einer damit einhergehenden wachsenden Nähe kein realistisches Modell der Gegenwart. Solche Aushandlungsprozesse seien per se komplexer und schwieriger.

Diese sozialen Beziehungen in globalen Zusammenhängen – aber eben auch an lokalen migrantischen Orten – lassen sich entsprechend der hier nachgezeichneten Diskursivierung innerhalb eines Koordinatensystems mit zwei Achsen verorten: zum einen der Achse kultureller versus sozialer Differenz, zum anderen der Achse von Nähe und Ferne. Beide können auch als Rahmungen eines Spannungsfeldes für meine Untersuchungsgegenstände dienen, welche die kuratorischen Projekte selbst als Konzepte in mehrschichtigen Aneignungsprozessen aus den künstlerischen Arbeiten ableiten.

Im folgenden Kapitel eigene ich mir als Forschende wiederum raumtheoretische Überlegungen an als Ergänzung zum Imaginären, eines der Schlüsselkonzepte aus der ersten Fallbeispieluntersuchung, um ein alternatives

⁷⁴ Enwezor, 2012c, S. 32.

⁷⁵ Enwezor, 2012c, S. 32.

⁷⁶ Enwezor, 2012c, S. 32.

⁷⁷ Vgl. für eine aktuelle Diskursivierung von Multikulturalismus und Transkulturalität: Nollert/Sheikhzadegan, 2016.

Raumkonzept zu den *contact zones* vorzuschlagen. Dabei beziehe ich mich im sechsten Kapitel explizit auf Arjun Appadurais Konzeption diasporischer Räume⁷⁸, deren Entstehungsprozesse er auch als Effekte von sozialem Austausch und sozialer Imagination sieht. Als einer der führenden Globalisierungstheoretiker für Anthropologie und Kulturwissenschaften hat er in dieser Konzeption die positiven Effekte und Potentiale von Globalisierung stark hervorgehoben, wie in Kapitel 6 deutlich wird. Aufgrund der Bedeutung seiner Schriften für die internationale Globalisierungsforschung habe ich ihn auch als wichtigen Bezugspunkt neben Glissant (vor allem im vierten Kapitel) und neben Enwezor ausgewählt. Alle haben meines Erachtens maßgebliche Konzepte in die Globalisierungsdiskurse vor allem auch in Bezug zur kulturellen Globalisierung eingebracht, die sich für meinen mikroanalytischen Kontext der Themenausstellungen als fruchtbar erweisen.

Neben der großen internationalen Resonanz hat Arjun Appadurai gerade auch für seine Publikation *Modernity at Large*⁷⁹, auf welche ich insbesondere bezüglich der Raumkonzepte im folgenden Kapitel näher eingehe, auch Kritik erfahren für eine vermeintlich zu einseitig positive Bewertung globalisierungsbezogener Prozesse. Auch als Reaktion auf diese Kontroversen⁸⁰ hat er sich mehr mit den Schattenseiten, wie etwa mit der Relationalität von Globalisierung und Gewalt, in der Publikation *Fear of Small Numbers*⁸¹ auseinandergesetzt. Diese Monografie ist für die Diskussion in diesem Teil relevanter, da sie an den von Enwezor angesprochenen Antagonismus, der aus migrantischen Kontakten in Aufnahmegesellschaften entstehen könne, anschließt.

⁷⁸ Siehe Appadurai, 1996.

⁷⁹ Siehe Appadurai, 1996.

⁸⁰ Siehe Appadurai, 2006, S. IX-XI.

⁸¹ Vgl. Appadurai, 2006.

Appadurai betrachtet Angstphänomene, die in Mehrheitsgesellschaften, gerade solchen, die sich stark mit dem modernen Nationalstaat als einem „Wir“ identifizieren, entstehen können. Diese Angst richtet sich dann gegen Minderheiten, die „small numbers“⁸². Denn: „Minorities, in a word, are metaphors and reminders of the betrayal of the classical national project.“⁸³ Solche kollektive Angst kann in Aggressionen umschlagen und in Gewalt bis hin zu Genoziden ausbrechen. Appadurai analysiert einzelne „Nähe“-Beispiele, um Enwezors Relation wieder aufzugreifen, das heißt, etwa gewaltsame Konflikte innerhalb eines gemeinsam bewohnten Staates, wobei Machtverhältnisse zwischen der (nationalen) Mehrheit und einer (oftmals kulturell und religiös different ausgerichteter) Minderheit ungleich und von politischen, wirtschaftlichen und sozialen Ungerechtigkeiten gekennzeichnet seien.⁸⁴

Aber auch „Ferne“-Konflikte, um auf die zweite Facette der Relation von Enwezor zurückzugreifen, betrachtet Appadurai in transnationalen Konflikten zwischen Staaten, aber auch zwischen Staaten und terroristischen Gruppierungen. Dabei ist Terror für ihn ein Effekt, der gerade durch Globalisierungsprozesse verstärkt wurde. Denn aus den weltweiten Transformationen resultieren Machtungleichheiten und soziale Verteilungskämpfe von Kapital, Ideologien und nicht zuletzt von (kollektiven, kulturellen und religiösen) Identitäten. Die Perfidie von Terror und damit dessen Gefährlichkeit auch über das Einzelereignis eines Anschlags als andauernden Zustand kennzeichnet er dabei wie folgt: „Terror is the rightful name for any effort to replace peace with violence as the guaranteed anchor of everyday life. It uses emergency as its routine and values exceptional forms of violence and violation as its norm“.⁸⁵

⁸² Appadurai, 2006. Dies ist Teil des Titels der Publikation.

⁸³ Appadurai, 2006, S. 43.

⁸⁴ Siehe Appadurai, 2006, u. a. S. 49-86.

⁸⁵ Appadurai, 2006, S. 32.

Terror ist auch ein Extrem der negativen Effekte von Globalisierung. Wenn gleich meine Fallbeispiele (zumindest in den hier anvisierten Exponaten) nicht explizit auf Terror eingehen, so schwingt er doch – um an T. J. Demos' bereits thematisierte Ausführungen⁸⁶ anzuschließen – als eines der „Gespenster“ mit, die in verschiedenartiger Gestalt in den künstlerischen Positionen sichtbar wurden.

Eine Extremform des „Gespenstes“ Terror kann aus der Ferne, aber auch aus der Nähe von Minderheiten im eigenen Staat kommen, etwa wenn man an die tragischen Anschläge in Frankreich und weiteren Staaten Europas seit etwa 2015 denkt. Oftmals ist dieser Terror sowohl ein Effekt von kultureller als gleichzeitig auch sozialer Differenz. Denn es können die „eigenen“ Mitbürger mit Staatsbürgerschaft sein, die jedoch kulturell und auch sozial isoliert in Minderheiten- oder auch „Schattengesellschaften“ innerhalb großer Nationalstaaten leben. Der metaphorische Terminus „Schattengesellschaft“ deutet auf Dunkelheit und Unsichtbarkeit, im übertragenen Sinne auf ein Verborgensein im Schatten einer großen Mehrheit.

Abschließend für die Diskussion in diesem Unterkapitel möchte ich mit der Frage nach der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit eine dritte Achse den beiden bereits diskutierten Achsen – Nähe und Ferne sowie kulturelle versus soziale Differenz – hinzufügen, um die diskursive Rahmung der Bedeutung und Auswirkungen von Globalisierung noch deutlicher zu markieren. In einem Aufsatz, *„No Place – Like Home. Sichtbarmachung von Migration in Kunstaustellungen aus Europa“*⁸⁷, habe ich diese Relationalität von Sichtbarkeiten an Themenausstellungen zum Themenkomplex Migration untersucht. Dort habe ich, in Anlehnung an die kuratorische Agenda, einen

⁸⁶ Vgl. Demos, 2013b.

⁸⁷ Vgl. Zobel, 2015, S. 16-28. Darin habe ich das Projekt Migration von 2005-2006 des Kölnerischen Kunstvereins und die Schau *No Place – Like Home: Perspectives on Migration in Europe* aus dem Jahr 2008 im Argos Centre for Art and Media in Brüssel als Fallbeispiele untersucht: Siehe Eryilmaz u. a., 2005, und Argos Centre 2008.

maßgeblichen Faktor von Globalisierung, die weltweite Massenmigration, als Fokus von Ausstellungsdiskursen gewählt. Dementgegen hebe ich in der vorliegenden Fallstudie auf Ausstellungspräsentationen über populäre Kulturen als Effekte von Globalisierung ab. Während sich die Fokussierungen beider Texte unterscheiden, so liegen sie thematisch – wie Anna Witts Arbeit aus dem vorherigen Unterkapitel als künstlerischer Mikrokosmos zeigt – mit ihrem Globalisierungsbezug doch nah beieinander. Auch für Appadurais Gesamtkonzeption sind beide, Migration und populäre Kulturen, die Triebfedern von Globalisierungsdynamiken.⁸⁸ Stets geht es um Sichtbarkeiten, denn während Unsichtbarkeit gesellschaftliche und politische Existenzen in Frage stellt, ermöglicht Sichtbarkeit Handeln, konkreter *agency*, und verändert Machtverhältnisse. Aus der Fallstudie im Aufsatz habe ich wiederum abgeleitet, dass die Themenausstellungen über Migration kuratorische Strategien zwischen Transparenz und Opazität angewandt haben.⁸⁹ Letzteres Konzept ermöglicht in Anlehnung an Édouard Glissant, auf den sich einer der Kuratoren bezogen hat, wiederum *agency* durch eine paradoxe Situation: „Transparency whose aim was to reduce us.“⁹⁰ Damit kritisiert Glissant das westliche Transparenz-Pardigma aus der Sicht des „Anderen“ und fordert ein Recht auf Opazität: „Agree not merely to the right to difference but, carrying this further, agree also to the right to opacity that is not enclosure within an impenetrable autarchy but subsistence within an irreducible singularity.“⁹¹ In seinen Augen eröffnet insbesondere die Opazität – trotz Differenz – Verbindungen und Kontakt, insofern kann man sie laut Glissant als Modell transkultureller Verbindungslinien verstehen.⁹² Wie ich in dem Beitrag des Weiteren diskutiert habe⁹³, bezieht

⁸⁸ Vgl. Appadurai, 1996.

⁸⁹ Siehe Zobel, 2015, v. a. S. 25-27.

⁹⁰ Glissant, 2004, S. 253.

⁹¹ Glissant, 2004, S. 253, siehe auch Glissants weitere Argumentation hierzu auf S. 252-253, außerdem das ausführlichere Kapitel zur Opazität in seiner Monografie: Glissant, 2010, S. 111-120.

⁹² Britton, 1999, S. 18-20.

⁹³ Siehe Zobel, 2015, S. 26.

sich auch T. J. Demos auf Glissants Konzeptionalisierung und kulminiert dessen Bedeutung innerhalb seiner Monografie über das Verhältnis von Kunst und Migration⁹⁴ in der Figur des Migranten: „The migrant names the potentiality of becoming other, of opacity as a politics of imperceptibility, and defines an increasingly occupied site of resistance, autonomy, and politicization.“⁹⁵

Dieses komplexe Wechselspiel von Sichtbarkeiten und (gewollten wie ungewollten) Unsichtbarkeiten markiert eine Achse für den Themenkomplex der hier anvisierten Globalisierung. Die kulturellen und sozialen Übereinstimmungen und Unterschiede markieren eine zweite Achse. Als dritte Achse bestimmen Nähe und Ferne die Positionierung in einer globalisierten Welt. In Kapitel 6 schaue ich zum einen auf die Räume, in denen dies, in Anlehnung an Appadurai, gesamtgesellschaftlich geschieht, und frage, welche neuen Raumkonfigurationen aus kulturellen wie sozialen Vernetzungen und Differenzierungen entstehen können. Zum anderen leite ich daraus im Anschluss einen Vorschlag für einen mikrokosmischen Raum der Globalisierung ab: den White Cube, den meine Fallbeispiele mit ihren Ausstellungen bespielen. Hier spiegelt sich die Relation von Ferne und Nähe im lokalen Ausstellungsraum, der sich – insbesondere bei Themenausstellungen mit global verflochtener Kunst und noch dazu mit dem Themenhorizont der Globalisierung – mit globalen Diskursen und Imaginationen verbindet und in gewisser Weise somit auch Nähe-Distanz-Entfernungen aufheben kann.

Vor dem Einstieg in das entsprechende Kapitel 6 schließe ich dieses fünfte Kapitel ab mit einem Blick auf die Hauptergebnisse aus den Fallstudien von *ECM – Eine kulturelle Archäologie* und *Fremd & Eigen*. Im Folgenden subsumiere ich die Ergebnisse zu der imaginären Dimension von Räumen und

⁹⁴ Siehe Demos 2013a.

⁹⁵ Demos 2013a, S. 246.

deren Produktion durch Imagination sowie der Vorstellungskraft in solchen Räumen, da diese den von den oben genannten drei Achsen umrissenen Raum inhaltlich füllen, der in Teil 2 der Dissertation eine zentrale Rolle spielt.

5.5 Knotenpunkte der expositorischen Verflechtungen: Imagination in imaginären Räumen – Aneignung von Differenz und transkulturellen Verbindungslinien der Globalisierung

Die Ausstellungsbeispiele aus diesem Kapitel (*ECM – Eine kulturelle Archäologie* und *Fremd & Eigen*) haben sich kulturelle und, wie im vorherigen Teil ausführlich diskutiert, auch soziale Differenz über die exponierten künstlerischen Positionen als Marksteine globalisierter Kulturen angeeignet. Diese Kulturen sind auch transkulturell verfasst. Neben der Betrachtung mehrschichtiger Differenz ist es ein Anliegen dieser Projekte, auch die transkulturellen Verbindungslinien der Kulturen innerhalb transformatorischer Globalisierungsprozesse nachzuverfolgen. Im Fokus steht entsprechend hier der Transformationsprozess der Globalisierung und seine imaginäre Dimension, wie ich in diesem und dem vorherigen Kapitel im Detail hergeleitet habe.

Die Ergebnisse meiner Ausstellungsanalysen aus diesen beiden Kapiteln lassen sich dabei mit verschiedenen Diskurssträngen zum Phänomen der Globalisierung verknüpfen, die ich im dritten Kapitel als Kontexte der Fallstudie vorgestellt habe. Ausgangspunkt hierfür sind meine Schlussfolgerungen, die ich zum Abschluss des fünften Kapitels, am Ende des Analyseteils, subsumiere und noch einmal auf die Globalisierung beziehe.

Über das Imaginäre der Globalisierung, dessen eminente Bedeutung für den hier anvisierten Themenkomplex ich innerhalb der beiden Fallstudienteile an den verschiedenen Ausstellungsprojekten im *close reading* herausgearbeitet habe, lässt sich die Globalisierung als maßgeblicher sozialer, politischer und kultureller Transformationsprozess der Gegenwart in einer anderen Dimension als die gemeinhin in den massenmedialen und allgemeingesellschaftlichen Debatten adressierten Ebenen zugänglich machen.

So bietet dieser imaginäre Horizont Zugänge, die mit traditionellen wissenschaftlichen Erkenntnisinstrumentarien nicht gänzlich zu erreichen sind. Denn die Vorstellungskraft berücksichtigt auch jene „Gespenster“ einer kolonialen Vergangenheit und davon noch immer geprägten ambivalenten Gegenwart, das heißt, es geht dabei um „specters of colonialism“ beziehungsweise, um mit den Worten von T. J. Demos zu sprechen, entsprechende „haunting memories and ghostly presences“⁹⁶, die aus dem Unbewussten globaler Gemeinschaften wiederholt auftauchen. Demos hat diese Stoßrichtung der globalisierungskritischen Erörterung ebenfalls aus detaillierten Fallstudien zu postkolonial orientierten zeitgenössischen filmischen Kunstprojekten entwickelt und bezieht sich zudem theoretisch auf Jacques Derridas Konzept der „spectro-poetics“⁹⁷, der im übertragenen Sinne die Gespenster des Marxismus bis in die Gegenwart verfolgt. Politisch-ökonomische Schattenseiten der Vergangenheit sowie der gegenwärtigen globalisierten Situation gehören meines Erachtens zu den wesentlichen Facetten des in sich widersprüchlichen Phänomens. Doch diese „specters“ entziehen sich in ihrer Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit oftmals der Repräsentation. Nichtsdestotrotz ist ihre Existenz im kollektiven Unbewussten auch Beleg für entsprechende Zwischenräume zwischen Repräsentationen.

⁹⁶ Demos, 2013a, S. 8.

⁹⁷ Siehe Derrida, 1994.

Dahinter steht letztendlich die Fragwürdigkeit einst sicher geglaubter wissenschaftlicher Grenzziehungen zwischen objektivem Positivismus und subjektivem Glauben – und vor allem zwischen Realem und Imaginärem, womit sich der Kreis zu meinem Fokus auf das Imaginäre und seiner teilweise übersehenen Bedeutung wieder schließt.

Entsprechende für meinen Themenhorizont maßgebliche Überlegungen werden vorrangig in soziologischen Kreisen um Bruno Latour und Avery Gordon⁹⁸ diskutiert. An Latour lehnen sich auch neuere philosophische Strömungen wie der „speculative realism“⁹⁹ an, die Zwischenräume des Denkens ausloten: zwischen ehemals poststrukturalistischen „Denkverboten“ und dahingegen neuen Konzepten von „Realismus“ und „Wahrheit“ außerhalb essentialistischer Zuschreibungen, die auch dokumentarische Praktiken zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Globalisierung betreffen können. Das Imaginäre der Globalisierung ist demnach sowohl in dokumentarischen wie fiktionalen Arbeiten – und darüber hinaus – eben nicht bloße Fantasie. Es kann vielmehr eine erkenntnistheoretische Berechtigung haben – ebenso wie vermeintlich faktische Realitäten desselben Phänomens.

Globalisierung im Mikrokosmos exemplarischer Effekte und Prozesse sowie im Mikrokosmos der partikularen künstlerischen Positionen meiner Fallbeispiele findet seine Verortung in mehrschichtigen Räumen. Über die Untersuchung des Spannungsfeldes und der Schnittpunkte wie Überlappungen zwischen den Ausstellungen als – wie im Titel von Teil 1 formuliert – physischen und diskursiven Räumen, hat sich noch eine weitere Raumdimension eröffnet. Denn die Adressierung des Imaginären der Globalisierung im ersten Fallbeispiel, das im zweiten Fallbeispiel über komplexe Aneignungsformen und -prozesse Teil der kuratorischen Effekte

⁹⁸ Vgl. Gordon, 2004.

⁹⁹ Harman, 2010. Das Zitat ist gleichzeitig der Titel der Publikation.

geworden ist, hat sich im dritten und vierten Projekt mit den imaginären Räumen verbunden. Hiermit sind entsprechend imaginär konstruierte Räume gemeint, die bei *ECM* über die künstlerische Imagination und bei *Fremd & Eigen* zusätzlich noch über die Imagination verschiedener AkteurInnen entstanden sind. Fazit dieses Kapitels ist somit, dass hier Vorstellungskraft zu kreativer Produktivität *in* imaginären Räumen geführt hat. Im Exponat der letzten Schau steht ein Dialog zwischen Wissenschaft und populärer diasporischer Kultur im imaginären Raum des filmischen Split Screens für solche kollektive Imagination, die neue transkulturelle Verbindungen in globalisierten Mikro- und Makrophänomenen stiften kann. Die imaginären Räume transkultureller Interaktivität und Imagination stehen im folgenden Teil im Vordergrund. Hier werden die inhaltlichen Ergebnisse der Fallstudie auch in raumtheoretischer Dimension ausgelotet, um die Ergebnisse meiner Fallstudie an verschiedene Forschungsperspektiven anzuschließen.

TEIL 2

Ausstellungen als imaginäre Räume

6 Skizze einer raumtheoretischen Erweiterung: Ausgangspunkt für ein breiteres Methodenspektrum bei transkulturellen Ausstellungsanalysen

6.1 Cursorischer Blick auf relevante raumtheoretische Diskurse

Die in den vorherigen zwei Kapiteln erarbeiteten und erörterten Ergebnisse der Fallstudie bieten die Grundlage, um an dieser Stelle argumentativ an das Konzept imaginärer Räume anzuschließen. Ausstellungen als imaginäre Räume stehen im Folgenden im Zentrum meiner Diskussion und bilden die konzeptionelle Basis für einen raumtheoretischen Erweiterungsvorschlag. Diesen binde ich an bestehende, für diese Studie relevante Raumkonzepte an. Hierzu blicke ich auf die anthropologischen Raumdiskurse, die durch die Ergebnisse in Kapitel 4 an Bedeutung für meine Untersuchung gewonnen haben. In einem ersten Schritt jedoch schaue ich in Anknüpfung an meine methodische Ausrichtung auf die Museum Studies und Kulturwissenschaften, deren raumtheoretische Rahmungen ich in meinen Ausstellungsanalysen angewandt habe.

6.1.1 Konzepte physischer und diskursiver Ausstellungsräume in Museum Studies und Kulturwissenschaften

In den Museum Studies wird der Museumsraum traditionell als sozialer und öffentlicher Raum¹ untersucht. Dabei geht es um den realen oder physischen Raum als Standort der Kunstwerke, als Treffpunkt von Publiken und als lokaler Schauplatz der Kunstrezeption. Prominente ForscherInnen

¹ Siehe hierzu Kirchberg, 2010b, S. 231-266.

wie Tony Bennett haben in den letzten Jahren darüber hinaus auch die sozialhistorische Dimension musealer Räume in den Blick genommen.² Mit Konzepten wie „civic meaning“³ hat Bennett dabei die architektonisch vorgegebene und damit auch institutionelle Prägung des bürgerlichen Sehens und damit der Wahrnehmung von musealem Wissen charakterisiert. Diese Ebene ist Bennett zufolge nur eine von vielen, auf denen die Rezeption auch diszipliniert werde. Dies geschehe durch räumliche Konstellationen, die sich mit gesellschaftlichen Vorgaben und Werten mischen. Dementsprechend prägen die Museumsräume und -architekturen die BesucherInnen und deren Erkenntnisprozesse. In dieser Denkrichtung lässt sich auch ein Bezug zu Foucaults Ausführungen über die Relationen zwischen Architektur und Machtausübung herstellen, konkretisiert am Beispiel des Panoptikums als idealem Raummodell für Gefängnisarchitektur aufgrund vollständiger Sichtbarkeit und damit Überwachbarkeit der Gefangenen.⁴ Sarasin erörtert hierzu die diskursiven Strukturen, die das Phänomen erzeugen, „wie Wissen sich im Raum organisiert, wie Räume strategisch von Wissen besetzt werden, wie Wissen [...] räumlich gegliedert wird“⁵.

In dieser theoretischen Anleihe offenbart sich die Überlappung des physischen Raums und der realen Architektur zum diskursiven Raum, der dispositive Anordnungen und darin Machtverhältnisse und Zugang zu Wissen und Erkenntnis strukturiert und vorgibt.

² Siehe Bennett, 1995, S. 67-69 und 2011, S. 263-281.

³ Bennett, 2011, S. 263.

⁴ Siehe Foucault, 1975, S. 256-258.

⁵ Sarasin, 2005, S. 141.

Die Museum Studies haben diesen diskursiven Raum als dispositive Anordnung adaptiert und in der Ausstellung-als-Text-Konzeption⁶ ihrem Untersuchungsgegenstand angepasst. Mieke Bal nennt es „language“⁷, die Sprache von Museum, geäußert durch Objekte. Ein Museumsrundgang sei dabei auch im metaphorischen Sinne zu verstehen: „walking through a museum is like reading a book“⁸. Dabei entstehe eine räumliche Narration aus „the sequential nature of the visit“⁹ durch die BesucherInnen.

Diesem sequentiellen Prozess des Museumsrundgangs entspricht auch die methodologische Anleihe aus den Theaterwissenschaften, der szenografischen Analyse¹⁰ der Exponate im Spannungsfeld zwischen Raum und Zeit, das heißt zwischen der räumlichen Konstellation der Exponate und der Betrachtungszeit durch die BesucherInnen. Diese Methodik, die sich als eines der Standardverfahren für die Ausstellungsanalyse etabliert hat, bewegt sich damit zwischen physischem und diskursivem Museumsraum. Die Stoßrichtung dabei ist mit den Worten Katja Hoffmanns zu beschreiben: „Über die Analyse der szenografischen Ordnung kann deutlich werden, wie das Dispositiv Ausstellung Wissen über Kunst und Bilder vermittelt, revisioniert, aber auch historisch stabilisiert.“¹¹

Trotz dieser Aneignung der diskursanalytischen Instrumentarien gibt es für die Ausstellungs- und Museumsanalyse keine systematische Raumtheorie dieser Überlappungen zwischen Real- und Diskursraum, wie dies auch Bill Hillier und Kali Tzortzi als „the absence of a language of space“¹² diagnostiziert haben. Mit der unter anderem von ihnen entwickelten *space syntax*

⁶ Siehe zu dieser Ausrichtung die grundlegenden Gedanken von Mieke Bal: Bal, 2008. Siehe auch Davallon, 1999.

⁷ Bal, 1996b, S. 4.

⁸ Bal, 1996b, S. 4.

⁹ Bal, 1996b, S. 4.

¹⁰ Macdonald, 2011b, S. 3.

¹¹ Hoffmann, 2013, S. 63.

¹² Hillier/Tzortzi, 2011, S. 282.

versuchen sie diese Leerstelle zu füllen: „Space syntax is a theory of space and a set of analytical, quantitative, and descriptive tools for analyzing the layout of space in buildings.“¹³

Sie haben diese syntaktische Herangehensweise bereits für verschiedene Museen angewandt.¹⁴ Ihr vorläufiges Fazit lautet:

Having established a clear link between spatial layout and the functioning of layouts, the ground has been established for asking more far-reaching theoretical questions about [...] the effect of space on our cognitive and social experience.¹⁵

Ähnlichen Fragen – gerade nach den sozialen Erfahrungen – gehen auch die AnthropologInnen wie Arjun Appadurai in ihren Raumkonzepten nach, die ich im Folgenden diskutieren werde.

6.1.2 Konzepte fluider und imaginärer Räume der Kulturanthropologie: Arjun Appadurais Raumkonzept der *-scapes* innerhalb transdisziplinärer Kontexte

Die Anthropologie hat in transnational verflochtenen Diskursen zwischen den dominanten Strömungen von amerikanischer *cultural anthropology*, britischer *social anthropology* und europäischen wie nicht-westlichen disziplinären Debatten soziale und politische Transformationsprozesse wie globale Migration und vielfältige Mobilitätsphänomene und deren Räumlichkeit untersucht.¹⁶ Dabei wurden für die Bewegungen von Menschen, Kapital,

¹³ Hillier/Tzortzi, 2011, S. 282.

¹⁴ Siehe Hillier/Tzortzi, 2001.

¹⁵ Hillier/Tzortzi, 2011, S. 300.

¹⁶ Siehe Heymann/Campbell, 2009; S. 131-132.

Gütern und Informationen Termini wie „flows“, „mobility“ und „movement“ definiert.¹⁷ Zugleich haben sich entsprechend auch einst rein statisch verstandene geografische Entitäten von Nationalstaaten und Regionen als nicht mehr ausreichend für die Verortung solcher Bewegungen herausgestellt. Neue Raumkonzepte wurden diskutiert.¹⁸ Während die Geografie als fachdisziplinärer Markstein der „klassischen“ geografischen und geopolitischen Konzepte weiterhin sehr einflussreich ist und auch in den interdisziplinären Regionalwissenschaften oder *area studies* aufgenommen und stark an aktuelle politische Ereignisse wie auch Ideologien angebunden wurde¹⁹, haben sich aber auch alternative Konzepte in Randgebieten der Geografie etabliert. Humangeografen wie Derek Gregory haben über „geografische Imagination“ nachgedacht, ein Konzept, das in der Rezeption meist mit Gregorys Publikation *Geographical Imagination*²⁰ identifiziert wurde. Darin spielt die menschliche Vorstellung und damit die Konstruktion von Landschaften, wie sie sich in der geografischen Beschreibung widerspiegelt, eine entscheidende Rolle.

Aus postkolonialer Perspektive hat unter anderem Edward Said geopolitische Konzepte wie den „Orient“ als westliche Diskursformation und Konstrukte eines nicht-westlichen Anderen und deren Vermittlung als naturalisierte „Wahrheiten“ in einem bipolaren Weltbild kritisch zu vermeintlich neutralen Raumkonzepten von Westen und Osten ergänzt und letztere damit teilweise revidiert.²¹ Sein aus solchen Überlegungen entwickeltes Konzept der „imaginative geography“²² strebt nach einer Revision eurozentristischer Terminologien und dahinter stehender binärer Denkmodelle mit

¹⁷ Siehe Cunningham/Heyman, 2004.

¹⁸ Vgl. Kreff, 2003, S. 63-142.

¹⁹ Vgl. Appadurai, 1996, S. 16-18 für eine kritische Diskussion der *area studies* in diesen Kontexten.

²⁰ Gregory, 1994.

²¹ Siehe Said, 1993.

²² Siehe Said, 1993.

kolonialen Hintergründen. In ähnlicher Weise arbeiten an diesen Zielen spätere alternative Raumkonzepte postkolonial ausgerichteter AutorInnen: nicht zuletzt Homi Bhaba und sein „third space“ Konzept²³ oder Walter Mignolos „border thinking“²⁴. Solche theoretischen Positionen verstehen sich auch als politische Einmischungen in kulturelle und gesellschaftliche Missstände, die sich im Spannungsverhältnis zwischen Räumen und Machtkonstellationen manifestieren.²⁵

Die Anthropologie hat sich mit alternativen raumtheoretischen Modellen in den entsprechenden transdisziplinären wissenschaftlichen Diskurs eingebracht. Insbesondere seit den 1990er Jahren bestimmen AutorInnen dieser Fachdisziplin maßgeblich die Debatte über Nationalstaatlichkeit und auch Migration mit. Hierbei ist Arjun Appadurai ein prominenter Vertreter der *cultural anthropology*, welcher in seinen Analysen ein besonderes Augenmerk auf Globalisierung als Triebkraft solcher Prozesse gerichtet hat und damit auch einflussreich für die *globalization studies* wurde.²⁶ Seine Publikation *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*²⁷ sowie der darin aufgenommene Aufsatz „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“²⁸ haben die transnationale Debatte über Globalisierung und deren transformatorischen Effekte auf politische, kulturelle und auch identitäre Gegebenheiten – und auch ihre Räume – wegweisend geprägt.²⁹ Darin wie auch in dem Beitrag „How Histories Make Geographies“³⁰ verfolgte er die Konstruktion von Orten und Räumen durch Einzelne und vor allem Kollektive. Gerade angesichts von Deterritorialisierung als maßgeblichem

²³ Siehe Bhabha, 1994. Es ist ein maßgebliches Konzept der viel rezipierten Publikation *Location of Culture*.

²⁴ Siehe Mignolo, 2000. Dies ist Teil des Titels der Monografie.

²⁵ Vgl. Varela/Dhawan/Randeria, 2008, S. 308-323.

²⁶ Siehe Robinson, 2011, o. S.

²⁷ Siehe Appadurai, 1996.

²⁸ Siehe die Kurz- und die Langversion des Beitrags: Appadurai, 1990a und 1990b.

²⁹ Vgl. Robinson, 2011 und Heymann/Campbell, 2009, S. 131-148.

³⁰ Siehe Appadurai, 2010, S. 1-4.

Effekt von Globalisierung³¹ hat er die „production of locality“³² und die Produktion von lokaler Subjektivität diagnostiziert.³³

Subjektivität spielt auch in seinem damit verbundenen Raumkonzept der fluiden und imaginären Räume, sogenannter *-scapes*³⁴, eine zentrale Rolle. Denn letztendlich sind solche Landschaften Effekte der Imagination von Subjekten in globalisierten Lebensumständen.³⁵ Die Triebkräfte dieser Vorstellungskraft und Konstruktionen sind laut Appadurai, wie bereits eingangs in diesem Part erwähnt, als breiter Konsens für die Debatte nicht zuletzt nach seinen entsprechenden Veröffentlichungen etabliert, erstens die globale Massenmigration und zweitens die massenhafte Verbreitung von Bildern, Informationen und damit auch Weltentwürfen über die Massenmedien.³⁶ An seine Diagnose sowohl in der Betonung der Imagination als auch der Massenmedien schließen sich meine Ergebnisse aus den Kapiteln 4 und 5 der vorliegenden Arbeit an.

Nach seiner Bestandsaufnahme von Globalisierungsimpulsgebern entwickelt Appadurai zudem einen raumtheoretischen Neologismus: die *-scapes*. Diese definiert er folgendermaßen in Bezug zu Umbrüchen und Disjunktionen der kulturellen Ökonomien angesichts der Globalisierung:

I propose that an elementary framework for exploring such disjunctures is to look at the relationship among five dimensions of global cultural flows [...]. The suffix *-scape* allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes.³⁷

³¹ Siehe Appadurai, 1996, u. a. S. 17-18.

³² Appadurai, 1996, S. 178.

³³ Siehe Appadurai, 1996, S. 178-194.

³⁴ Appadurai, 1996, S. 33.

³⁵ Siehe Appadurai, 1996, S. 27-47.

³⁶ Vgl. Appadurai, 1996, v. a. S. 2-3.

³⁷ Appadurai, 1996, S. 33.

An gleicher Stelle charakterisiert der Autor sein Konzept zudem als “not objectively given relations [...] but [...] deeply perspectival constructs, inflected by the historical, linguistic, and political situatedness of different sorts of actors.”³⁸ Hiermit drückt er die subjektive Formation solcher Landschaften aus. AkteurInnen darin können für ihn so vielfältig wie folgt sein: „nation-states, multinationals, diasporic communities, as well as subnational groupings and movements [...] and even intimate face-to-face groups, such as villages, neighborhoods, and families.”³⁹ Dementsprechend sei jede AkteurIn „the last locus of this perspectival set of landscapes, for these landscapes are eventually navigated by agents who both experience and constitute larger formations.”⁴⁰

Solche *-scapes* oder Landschaften versteht der Autor als

building blocks of what (extending Benedict Anderson) I would like to call *imagined worlds* [Hervorhebung durch den Autor], that is the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe.⁴¹

Dabei hebt er auch die agency einzelner AkteurInnen im Verhältnis zu offiziellen (und inoffiziellen) Machtrepräsentanten hervor in der Tatsache, dass „many persons on the globe live in such imagined worlds (and not just in imagined communities) and thus are able to contest and sometimes even subvert the imagined worlds of the official mind and of the entrepreneurial mentality that surround them.”⁴²

³⁸ Appadurai, 1996, S. 33.

³⁹ Appadurai, 1996, S. 33.

⁴⁰ Appadurai, 1996, S. 33.

⁴¹ Appadurai, 1996, S. 33.

⁴² Appadurai, 1996, S. 33.

Die Verfasstheit solcher Räume erscheint ihm entsprechend fluid, variabel und imaginär.⁴³ Josiah McC. Heyman und Howard Campbell erläutern die Appadurai'sche Formation anschaulich:

Scapes, by analogy to landscapes, are the results of processes, given material shape and meaning by human action. Scapes are distributions at any given time, results of processes, but are not the processes themselves. The processes, we assume, are specifiable flows, mobilities, and relations.⁴⁴

Wichtig ist auch ihr disjunktiver Charakter, der ebenso symptomatisch für die Umbrüche und Rupturen der Globalisierung als historischer Rahmung solcher Räume ist, mit dem Appadurai laut Andrew Robinson und anderen AutorInnen eine klare Distanz zu den ihn einst prägenden marxistischen Ansätzen markiert:

Marxist approaches tend to focus on articulations, connections and similarities. Appadurai's alternative theory focuses instead on disjunctions, or points at which different logics or processes go in different directions and cause ruptures, tensions or conflicts.⁴⁵

Ferdinand Kreff bindet die raumtheoretischen Überlegungen zur Globalisierung und der *global cultural economy* von Appadurai und ähnlichen VertreterInnen der Anthropologie daher an die Chaostheorie an.⁴⁶

Am besten lässt sich meines Erachtens die *-scapes*-Konzipierung anhand der Auslegung der einzelnen Landschaften von Appadurai nachvollziehen. Die

⁴³ Appadurai, 1996, S. 32-43.

⁴⁴ Heymann/Campbell, 2009, S. 133.

⁴⁵ Robinson, 2011, o. S.

⁴⁶ Vgl. Kreff, 2003, S. 127-153.

erste Landschaft heißt „ethnoscape“⁴⁷ und steht in direktem Bezug zur Migration, die bereits in Kapitel 5 und auch im vorliegenden Teil als maßgeblicher Effekt der Globalisierung in der Gegenwart diskutiert wurde. Diese ethnoscapen imaginieren und bevölkern gleichermaßen „tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals.“⁴⁸ Sie gewinnen seiner Meinung nach an Bedeutung zu einem bisher ungekannten Grad auch für Politik und Kultur. Gleichzeitig sind sie von wanderndem Kapital, wechselnden Macht- und Politikverhältnissen, sich verändernden Arbeitsmarktsituationen und auch Armut, Verfolgung und Terror getrieben.⁴⁹ Solche oftmals in der Diaspora lebenden und in diasporischen Gruppen verbundenen mobilen MigrantInnen, Geflüchteten und anderen Reisenden schaffen imaginäre soziale und auch raumübergreifende Identifikationen und Räume in solchen *ethnoscapes*, die auch über elektronische und digitale Medien vermittelt und auch interaktiv genutzt werden.⁵⁰

Die zweite Landschaft sind „technoscapes“⁵¹, welche der Anthropologe als weltweite und rasante Vernetzung der alten wie neuen Technologien versteht: „the global configuration, also ever fluid, of technology [...] that now moves at high speeds across various kinds of previously impervious boundaries.“⁵² Solche technologischen Bewegungen machen auch die massenmediale Verbreitung und Verknüpfung erst möglich.

⁴⁷ Appadurai, 1996, S. 33.

⁴⁸ Appadurai, 1996, S. 33.

⁴⁹ Siehe Appadurai, 1996, S. 33-34.

⁵⁰ Siehe auch Appadurai, 2016, S. 5.

⁵¹ Siehe Appadurai, 1996, S. 34.

⁵² Appadurai, 1996, S. 34.

Drittens geht es um „financescapes“⁵³, in denen sich die Kapitalströme des Neokapitalismus über Aktienmärkte, Spekulationen und andere Geldtransfers weltweit auf oft verborgenen Wegen globaler Anonymität verbinden und anhäufen.⁵⁴

Appadurai schließt daran mit der Formierung von „mediascapes“⁵⁵ an, die für die vorliegende Studie eine besondere Rolle spielen. Denn sie sind

closely related landscapes of images. Mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, and film-production studios), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media. These images involve many complicated inflections, depending on their mode (documentary or entertainment), their hardware (electronic or pre-electronic), their audiences (local, national, or transnational), and the interests of those who own and control them.

Die Bedeutung von diesen *mediascapes* sieht er darin, dass sie „large and complex repertoires of images, narratives, and ethnoscapes“⁵⁶ anbieten für ZuschauerInnen quer über den Globus⁵⁷. Dementsprechend verstehen transnational über die Medien verbundene Publiken die Welt als ein „complicated and interconnected repertoire of print, celluloid, electronic screens,

⁵³ Appadurai, 1996, S. 34.

⁵⁴ Siehe Appadurai, 1996, S. 34-35.

⁵⁵ Appadurai, 1996, S. 35.

⁵⁶ Appadurai, 1996, S. 35.

⁵⁷ Siehe Appadurai, 1996, S. 35.

and billboards.”⁵⁸ Dabei vermischen sich Realität, Fiktion und das Imaginäre in diesen Bildwelten für die ZuschauerInnen, woraufhin sie selbst in ihren Weltentwürfen oder *-scapes* diese Sphären vermengen.

In Appadurais aktuellem Beitrag mit dem Titel „Aspirational Maps“⁵⁹, wobei der Titel eine Metapher für solche imaginären Entwürfe von MigrantInnen darstellen soll, hebt er in der Verknüpfung der imaginären Räume von *ethnoscapes* und *mediascapes* auf die neue Qualität interaktiver Medien wie Facebook und Twitter und der damit gesteigerten agency in „living archives“⁶⁰ als Konstruktion imaginärer Landschaften, communities und diasporischer Identitäten ab.⁶¹ Auf die Bedeutung solcher Überlegungen gehe ich im folgenden Kapitel abschließend noch einmal näher ein.

Als letzte Landschaft sei hier noch auf die „ideoscapes“⁶² verwiesen, als ideologische Konstrukte und Landschaften, die mit *mediascapes* verwandt seien, aber in ihrer gezielten Stoßrichtung in die Tagespolitik und Machtausübung divergierten: „*Ideoscap*es [Hervorhebung durch den Autor] are also concatenations of images, but they are often directly political and frequently have to do with the ideologies of states and the counterideologies of movements explicitly oriented to capturing state power or a piece of it.”

Insgesamt markieren diese Landschaften von Appadurai in meinen Augen wesentliche Themen und Räume der Globalisierung. Wichtiger noch für meine Studie ist das Potential der *-scapes*, indem sie als imaginäre Raumkonzepte Zugangswege zum Imaginären der Globalisierung eröffnen wie auch zur imaginären Dimension des Kuratorischen, welche ich als kulturelles Feld der globalisierten Welt in der Dissertation anvisiere.

⁵⁸ Appadurai, 1996, S. 35.

⁵⁹ Appadurai, 2016, S. 1-7.

⁶⁰ Appadurai, 2016, S. 4.

⁶¹ Siehe Appadurai, 2016, v. a. S. 4-7.

⁶² Appadurai, 1996, S. 36.

Daher befrage ich im Folgenden den raumtheoretischen Entwurf von Appadurai auf die Anschlussfähigkeit zur Sphäre der Ausstellungen und der kuratorischen Produktion von Weltentwürfen.

6.2 Erweiterungsvorschlag expositorischer Raumkonzepte: Ausstellungen als Imaginationsräume in kuratorischen Sphären der Exhibitionscapes

Arjun Appadurais dargelegtes Konzept der „-scapes“⁶³ adaptiere ich im Folgenden für einen Erweiterungsvorschlag expositorischer Raumkonzepte. Dabei nehme ich die anthropologische Vorstellung von fluiden, imaginären Räumen als globale „Flüsse“ auf, der ich im Kontext meiner Studie einen weiteren *global flow* für kulturelle und kuratorische Räume hinzufüge und für den ich einen neuen Terminus vorschlage: „Exhibitionscapes“. Unter „Exhibitionscapes“ sollen die globalen expositorischen Sphären begrifflich gefasst werden, die in der Gegenwart durch die Mobilisierung von Bildern, Dingen und Medien in globalen Dimensionen charakterisiert werden können. Bevor ich meine Auslegung im Einzelnen vorführe, möchte ich an dieser Stelle die Relevanz dieses Exkurses in Kapitel 6 erläutern, um die weiteren Ausführungen in Bezug zur Fallstudie zu positionieren. Für diese Prozesse gibt es bisher in der entsprechenden Forschung noch keine systematische begriffliche und konzeptuelle Definition. Auch über die Konsequenzen der Verfasstheit dieser Sphäre für das transnationale Ausstellungswesen muss zukünftig noch weiter nachgedacht werden. Diese wissenschaftliche Leerstelle kann ich im Rahmen dieser Studie, in der die

⁶³ Appadurai, 1996, S. 33.

raumtheoretische Diskussion nur einen Nebenstrang der Ausstellungsanalyse darstellt, nicht füllen, sehe aber die Möglichkeit, Impulse für die weitere Forschungsdiskussion zu liefern.

Mit einer solchen raumtheoretischen Adaption verknüpfe ich die Einzelbetrachtung der Projekte und somit die primären inhaltlichen Ergebnisse der Fallstudie zudem für erste Überlegungen zu einer raumbezogenen Erweiterung für die zukünftige methodische Adaption der Ausstellungsanalyse. Damit leistet die Dissertation auch einen theoretischen Beitrag zu einer vor allem aus postkolonialer Perspektive erforderlichen Methodenverbreiterung, die den kulturell erweiterten Untersuchungsgegenständen Rechnung trägt. Hierbei geht es mir insbesondere auch darum, die imaginäre Dimension von Bildkulturen und kuratorischen wie künstlerischen Positionen in den Blick zu nehmen. Denn aus der Schlüsselrolle des Imaginären als Ausstellungssujet kann der Begriff als Schnittstelle abgeleitet werden zu einer Analysekatégorie.

Während der Terminus des Imaginären in der Anthropologie als Resultat der sozialen Praxis der Imagination⁶⁴ verstanden wird, kann er für die Ausstellungsanalyse als Verfasstheit des dort untersuchten Ausstellungsraums adaptiert werden: der physische Ausstellungsraum als zugleich auch imaginärer Raum. Somit verknüpfen sich in den Exhibitionscares das Imaginäre als Charakteristikum, die Imagination als Schaffensmoment solcher Räume und die fluide Raumvorstellung in einer Sphäre. In diesen Exhibitionscares gibt es vielfältige Bewegungen, die ich an dieser Stelle nur kurz anreißen kann: kennzeichnend ist – auch im Sinne von Appadurais Denken –, dass sich in dieser Mobilität Realitäten und die imaginäre Dimension solcher Prozesse überschneiden. Bilder, museale Räume und Konzepte

⁶⁴ Siehe Appadurai, 1996.

bewegen sich. Hierin ähnelt meine Konzeption den Appadurai'schen *mediascapes*, die er folgendermaßen beschreibt: „What is most important about these mediascapes is that they provide [...] large and complex repertoires of images, narratives, and ethnoscapes to viewers throughout the world.“⁶⁵

Die Überschneidung zu meiner Studie mag hier in den (audio)visuellen Repertoires liegen, auf die ich in Kapitel 4 und 5, mit besonderer Betonung der Dominanz filmischer Arbeiten, nicht zuletzt mit direkten Referenzen und Anleihen auf das Kino und die populäre Musik in der zeitgenössischen Kunst, abgezielt habe. Die Disjunktion zwischen *mediascapes* und Exhibitionscapes liegt wiederum in der Art und Weise der globalen Verbreitung. Massenmedien strahlen national oder weltweit aus, wohingegen eine Ausstellung erst einmal an einem lokalen realen Ort situiert ist. Hier erfolgt die globale Verbreitung dann indirekt und mehrschrittig, worin aber in den Effekten der Medienausstrahlung auch wieder eine Übereinstimmung liegt.

Neben der Anlehnung an das anthropologische Raumverständnis von imaginären und globalen wie auch transkulturellen Räumen nach Appadurai lässt sich über die ebenfalls von ihm und anderen anthropologischen VertreterInnen anvisierte Imagination als soziale Praxis, die eben diese *-scapes* als „deeply perspectival constructs, inflected by the historical, linguistic, and political situatedness of different sorts of actors“⁶⁶ hervorbringt, auch die soziale Dimension stark machen. In Bezug auf die Exhibitionscapes spielt dabei zusätzlich auch die kulturelle und künstlerische Verortung der AkteurInnen eine Rolle. Somit lässt sich zur Aneignung durch Imagination als sozialer Aktivität auch der Raum als soziale Größe definieren. Hierzu

⁶⁵ Appadurai, 1996, S. 35.

⁶⁶ Appadurai, 1996, S. 33.

lassen sich gleichzeitig Brücken schlagen zu früheren Raumtheorien, beispielsweise von Raum als sozialem Produkt von Henri Lefebvre⁶⁷ oder dem erweiterten Raumverständnis von „sozialen Feldern“ bei Pierre Bourdieu⁶⁸. Entsprechend fasse ich Ausstellungen als „Imaginationsräume“ auf. Diese Räume bieten Potential für Imagination. Die einzelnen Räume sind nicht isoliert, vielmehr bewegen sie sich meiner Auffassung nach in einer imaginären kuratorischen Sphäre. Die einzelnen Imaktionsräume sind die einzelnen Ausstellungen – konkreter noch deren Ausstellungsräume, die lokal und physisch angebunden einen Ort bieten für Rezeption von Kunst. Diese Betrachtung wird darin zur Imagination – Imagination als die Aneignungsform, die Zugang zum Imaginären (etwa eben von der Globalisierung) bieten kann.

Dementsprechend besteht die Besonderheit der Ausstellungen in ihren Räumlichkeiten darin, dass sie durch die künstlerische und kuratorische Imagination – als zwei Facetten von Imagination in den kuratorischen Projekten – auch zur Vorstellungskraft als Form von Rezeption anregen. Die imaginative Aneignung erfolgt demnach auf verschiedenen Ebenen in den expositorischen Imaktionsräumen. Imaktionsräume sind also zuallererst physische Räume, die, wie eingangs erläutert, auch als diskursive Räume verstanden werden. Sie beinhalten darüber hinaus jedoch zusätzlich eine imaginäre Dimension, welche *agency*, das heißt Handlungsmacht durch subjektive Imagination ermöglicht. Von diesen einzelnen Ausstellungen oder Imaktionsräumen bewegen sich viele in den Sphären des Kuratorischen – den Exhibtionscapes. Dieses Konzept hat Überschneidungen mit Appadurais *mediascapes*, in denen viele Filme und Presseberichte fluktuieren.

⁶⁷ Siehe Lefebvre, 1974, S. 36.

⁶⁸ Siehe Bourdieu, 1983 und 1999.

Der hier vorgeschlagene Neologismus der Exhibitionscares ist im Rahmen der verbreiteten Rezeption von Arjun Appadurais Schriften nicht der erste, wenn auch meiner Kenntnis nach der erste in Bezug zu zeitgenössischer Kunst und Ausstellungspraxis. In anderen Fachbereichen wie der Anthropologie und den *heritage studies* wurden bereits, basierend auf Appadurais -scape-Konzept, terminologische Adaptionen entworfen. Hierbei verweise ich unter anderem auf die Publikation *Heritagescapes and Cultural Landscapes*⁶⁹, die den in Diskursen um kulturelles Erbe oftmals verwendeten Terminus *heritagescapes* in den Titel übernimmt, ihn aber an keiner Stelle im Buch definiert oder konkreten Bezug dazu nimmt. Generell wird er ohne nähere definitorische Auslotung als Schlagwort für transnationale Erinnerungskulturen eingesetzt.

Ähnlich ist es mit dem Neologismus *memoryscapes*, den die Veröffentlichung *Global Memoryscapes. Contesting Remembrance in a Transnational Age*⁷⁰ ins Zentrum rückt. Im Gegensatz zu den AutorInnen im vorherigen Beispiel begründen die HerausgeberInnen Kendall R. Phillips und G. Mitchell Reyes ihren Neologismus des „memoryscape“ im Singular und der „memoryscapes“ im Plural allerdings näher:

We recommend the addition of a new ‚scape‘ to Appadurai’s framework: *the global memoryscape* [Hervorhebung der Autoren]. Here we imagine a complex landscape upon which memories and memory practices move, come into contact, are contested by, and contest other forms of remembrance, older ways of conceptualizing the past - largely framed in terms of national and local perspectives - are

⁶⁹ Vgl. Singh, 2011.

⁷⁰ Siehe Philipps/Reyes, 2011.

unsettled by the dynamic movements of globalization and new memories and new practices of remembrance emerge.⁷¹

Dennoch wird auch bei dieser begrifflichen Bestimmung deutlich, dass hier lediglich ein „complex landscape“⁷² evoziert wird, das nationale Grenzen angesichts der Globalisierung überschreitet. Die AutorInnen nehmen jedoch keine raumtheoretische Verortung vor. Diese relativ freimütige Verwendung der Begriffe ist meines Erachtens problematisch, da das ohnehin komplizierte und wissenschaftlich nur schwer fassbare Konstrukt der *-scapes* somit zu einer austauschbaren Metapher für kulturelle Flüsse werden kann.

In der vorliegenden Studie und für meinen Begriffsvorschlag kann ich diese raumtheoretische Anbindung aufgrund der konzeptionellen Schwerpunktsetzung auf die Fallstudie und Ausstellungsanalyse zwar ebenfalls nur in Ansätzen leisten, bemühe mich jedoch um diskursive Anbindung an die entsprechenden raumtheoretischen Debatten.

Die Exhibitionscapes sind demnach durch Fluidität und Mobilität auf verschiedenen Ebenen gekennzeichnet: Kunstwerke wandern durch verschiedene Ausstellungen und damit auch KünstlerInnen. Durch in der aktuellen Ausstellung getriggerte Erinnerungen tauchen im Ausstellungsgedächtnis einzelner und kollektiver BesucherInnen auch Exponate aus früher besuchten Ausstellungen wieder auf. Diese Publiken reisen gleichzeitig zu anderen Museumsorten. KuratorInnen tauschen sich international aus über Konzepte („travelling concepts“⁷³), MuseumsmitarbeiterInnen wechseln Stellen und Orte im eigenen Land oder in größerem geografischen Radius, bedingt durch die Globalisierung des Kunstbetriebs und entsprechende globale

⁷¹ Philipps/Reyes, 2011, S. 13-14.

⁷² Philipps/Reyes, 2011, S. 13.

⁷³ Siehe Bal, 2002.

Vernetzungen im Ausstellungswesen auf institutioneller, konzeptioneller und personeller Ebene. Wanderausstellungen fluktuieren beispielsweise real durch physische Räume über den Globus, gleichzeitig fließen frühere und andernorts angesiedelte Ausstellungen in der Imagination zusammen zu einem kuratorischen Pastiche, so dass die Wahrnehmung einer einzelnen Schau nicht mehr als isoliert gesehen werden kann. Bilder, Töne und räumliche Konstellationen, visuelle Eindrücke von ähnlichen oder differenten Exponaten, intellektuelle und emotionale Referenzen vermischen sich bei der Rezeption. Eine solche Betrachtung – sowohl von einzelnen als von kollektiven RezipientInnen – muss dementsprechend auch kulturell verknüpft sein. Sie ist per se transkulturell, da Exponate, Konzepte, AkteurInnen kulturelle Räume überschritten haben oder überschreiten und aus diesem „Überschuss des Globalen“⁷⁴ einen transkulturellen Mehrwert erzeugen.

Die Verbindungen und Disjunktionen solcher Bewegungen in der gegenwärtigen globalen kulturellen Ökonomie, um hiermit nochmals an Appadurai anzuschließen⁷⁵, können hier nicht weiter ausgelotet werden. Dies kann eine Aufgabe für zukünftige Untersuchungen sein, wobei auch vor allem die Konsequenzen und Effekte solcher Prozesse von großer Relevanz sind für die Ausstellungsbetrachtung und -analyse sowie auch für die Kontextualisierung von zeitgenössischer Kunstproduktion und -präsentation, die eben stark vom kuratorischen Feld abhängt.

Bei der kursorisch zusammengestellten Skizze von Mobilitäten fällt auf, dass neben den Projekten und Dingen, mithin den Exponaten, die AkteurInnen der kuratorischen Exhibitionscapes in den Vordergrund geraten. Hierbei wäre, in Anlehnung an die Bestandsaufnahme der Raumauffassungen der Museum Studies in Kapitel 6.1.1, im Weiteren auch

⁷⁴ Maharaj/von Osten, 2013. Mit dem Zitat wurde das dokumentierte Gespräch betitelt.

⁷⁵ Appadurai, 1996, v. a. S. 32-33.

die Frage interessant, inwieweit die hier in ersten Entwürfen vorgeschlagene Konzeption imaginärer und transkultureller Ausstellungsräume die darin situierten Subjekte als TrägerInnen von *agency* im Sinne Appadurais⁷⁶ und als ErzeugerInnen der *-scapes* die Relationalität von Raum und Macht neu ausloten könnte. Hierbei läge eine entscheidende Differenz zu den bisher in Ausstellungsanalysen dominanten poststrukturalistischen Ansätzen von Ausstellungen als Textformationen, denen ein rhizomatisches Raummodell zugrunde liegt, wobei alle Vernetzungen Effekte der Ausstellungen sind, dementsprechend letztlich auch deren BetrachterInnen, den Subjekten. Dementgegen kann der Einbezug der imaginären Dimension von Raum und *agency* – als Imagination – zu Weiterentwicklungen der Konzepte zum Verhältnis von Subjekten und *agency*, Raum und Machtverhältnissen beitragen.

Die Konzeption der solchen Prozessen zugrunde liegenden Sphäre der Exhibitions-*scapes* kann eine theoretische Basis bieten für zukünftige Erweiterungen der Methodenlage über Anwendungen auf Basis textbasierter Ansätze hinaus. Angesichts der globalen Herausforderungen, postkolonialer Forderungen und des Bedarfs nach adäquater theoretischer Weiterentwicklung kann die Ausstellungstheorie und nachfolgend auch die entsprechende Analyse zusätzlich um die Aspekte des Imaginären und der Imagination ergänzt werden.

6.3 Ausblicke: Potential des Entwurfs für transdisziplinäre Ausstellungsbetrachtungen

Als Ausblick auf das Potential des skizzierten Erweiterungsvorschlags der Exhibitions-*scapes* sollen hier zwei Perspektiven eingenommen werden: auf

⁷⁶ Siehe Appadurai, 1996, S. 6-7.

Individuen und auf Kollektive im Museumsraum. Dies sind nur zwei Beispiele dafür, wie man das Konzept der Exhibitionscapes in weiteren Studien weiter ausbauen und vor allem auch anwenden könnte. Daher sind die folgenden Ausführungen auch eher von experimentellem Charakter, da sie gewissermaßen einen Mehrwert meiner Studie, aber nicht die eigentlichen Hauptergebnisse aus den Kapiteln 4 und 5 darstellen.

Die erste Perspektive folgt dem Individuum, also einem einzelnen Betrachter oder einer Betrachterin in einer Ausstellung. Mit Blick auf solche (theoretisch gedachten) Individuen lässt sich deren Rezeption einer Schau folgendermaßen in das Konzept einfügen: Die Betrachtung der Ausstellung umfasst meines Erachtens nicht lediglich isolierte Wahrnehmungen über die Exponate, die in der Gegenwart sichtbar sind, sondern vielmehr kann die Rezeption der gegenwärtigen expositorischen Situation ein imaginäres Ausstellungsgedächtnis von wandernden White Cubes, Exponaten und „travelling concepts“⁷⁷ aufrufen. Damit meine ich, dass sich gegenwärtige Wahrnehmungen mit Erinnerungen an andere Ausstellungsräume, die gleichermaßen Ähnlichkeiten und auch Differenzen zum gegenwärtigen haben, verbinden.

Ebenso kann sich die Rezeption von gerade observierten Kunstobjekten mit der inhaltlichen, ästhetischen, multimedialen, räumlichen oder gar haptischen Erfahrung bei der früheren Wahrnehmung anderer künstlerischer Arbeiten vermischen. Auch kuratorische Konzepte können Erinnerungen an bereits rezipierte Ansätze in anderen Projekten aufrufen. Während traditionelle Auffassungen von Rezeption eher von der isolierten Betrachtung einer einzelnen Ausstellung - wie auch eines einzelnen Kunstwerks - ausgehen, nehme ich die Haltung ein, dass sich solche Wahrnehmungsprozesse in einer weiteren räumlichen Dimension als der

⁷⁷ Vgl. Bal, 2002.

physischen des jeweiligen Ausstellungs- oder Kunstraums vermischen können: in den kuratorischen Exhibitionscapes, die sich hierbei auf die Imagination der BetrachterInnen als Aneignungspraxis und Erinnerungsform beziehen, die neue Bedeutungslinien konstruieren und auch kulturelle Vernetzungen kuratorischer Projekte mit potentiell daraus resultierenden transkulturellen Effekten erzielen können. Diese ersten Überlegungen zur Ausstellungsrezeption einzelner BetrachterInnen sind Ansatzpunkte für weitere Ausarbeitungen in folgenden Studien.

Die zweite Perspektive richtet sich auf Kollektive im Museumsraum. Damit meine ich Gruppen von BetrachterInnen oder auch Publiken von Ausstellungen. Um meine Überlegungen zu dieser Gruppierung einzuleiten, komme ich erst noch einmal zu meinem Verständnis von Imagination als gesellschaftlicher Praxis zurück. Versteht man die Imagination im anthropologischen Sinne, wie bereits näher dargelegt, als soziale Praxis, so lässt sich über diese gedankliche Brücke die Referenz auf die Rezeption und deren kulturelle Diversität verbinden mit dem Konzept des Imaginären als maßgeblicher Ressource eines globalen Kinos und dessen postkolonialen Identitätskonstruktionen. Aus dieser Verknüpfung, auch in Anlehnung an Jin Shis Exempel aus Karlsruhe (s. Kapitel 4.2), lässt sich folgern, dass beispielsweise die Ausstellung *The Global Contemporary* in der Aneignung des globalen Kinos letztendlich auf imaginäre Publiken verweist.

Hierbei sind zuerst die Karaoke- und KinozuschauerInnen aus China und afrikanischen Staaten gemeint, die künstlerisch und kuratorisch teils direkt, teils indirekt mit auf die museale Bühne gehoben werden. Spielfilme wie Fishbones *Elmina* schauen sie de facto an ihren Heimatorten, aber auch in der Diaspora. Während Appadurai eine solche Rezeption der Massenmedien als „engines“ zur Bildung politisch-gesellschaftlicher „diasporic public

spheres“⁷⁸ identifiziert, könnte man versuchsweise als vorläufiges Gedankenspiel das Konzept diasporischer öffentlicher Sphären auch auf die kulturelle Institution Museum übertragen. In dieser „contact zone“⁷⁹ treten die BesucherInnen am physischen Standort der Kunstinstitution über die Vermittlungsebene der so genannten globalen Kunst in Kontakt mit diesen Werken und deren SchöpferInnen, die Alterität und „die Anderen“ repräsentieren.

Zusätzlich lässt sich darüber nachdenken, ob mit den diversen rahmenden Verweisen auf Betrachtung in ihrer kulturellen Differenz nicht auch die Adressatengruppen implizit in der musealen Zone der Exhibitionscapes anwesend sein können. Insofern ließe sich diese kuratorische Zone als diasporischer Raum auffassen, der reale und imaginäre Präsenzen von Zuschauerschaft über Kulturen hinweg verbinden kann. Das experimentelle Konstrukt von imaginären Publiken kann dementsprechend als transkulturell, multiperspektivisch und fluide gekennzeichnet werden.

Die Art und Weise ihrer potentiellen Verbindung zu den realen, empirischen MuseumsbesucherInnen ist ein problematischer Punkt in diesem Gedankengang. Eventuell ließe die Verknüpfung sich herleiten über eine Art Interessengemeinschaft für eine global vernetzte zeitgenössische Kunst – als kontrovers diskutierte „global contemporary“ (oder welche Begriffe hierfür sich noch als wissenschaftlicher Konsens in der Debatte etablieren werden). Als transnationale *community of interest* könnte man solche in der Imagination anwesende Publiken theoretisch ableiten von Benedict Andersons viel rezipierter und auf subkulturelle Gruppierungen ausgeweiteter Definition von Nationen als „imagined communities“⁸⁰. Deren BürgerInnen

⁷⁸ Appadurai, 1996, S. 22.

⁷⁹ Clifford, 1997, S. 188-219. Vgl. auch Beltings Diskussion zu diesem Konzept für zeitgenössische Museen: Belting, 2013b, S. 251-252.

⁸⁰ Anderson, 1983.

verstehen sich über gemeinsame Werte und spezifische kollektive Identitätszuschreibungen als Gemeinschaft, ohne sich in den meisten Fällen jemals persönlich an einem Ort zu begegnen.

Solche experimentellen Überlegungen zu einem zwischen Real- und Vorstellungsraum changierenden Zuschauerkollektiv sind im Themenkontext meiner Studie unter anderem zu globalen Kinokulturen in Themenausstellungen auch vor einem transdisziplinären Forschungsdiskurs zur Relationalität von Kunst und Kino zu verstehen. Dieser Diskurs reicht von Debatten um *spectatorship* in den Film- und Medienwissenschaften über Fragen nach sozialen Interaktionsprozessen in Museen der *Museum* und *Cultural Studies* bis hin zu kunsthistorischen Positionierungen der BetrachterInnen in kinematographischen Installationen.⁸¹ Erstere haben seit den 1970er Jahren die KinozuschauerInnen in ihrer psychischen Verfasstheit (nicht zuletzt in Beziehung zum Imaginären im psychoanalytischen Sinne) untersucht sowie in ihrer sozialen Rolle, *gender*, *class* und *race*, spezifiziert und historisiert. Postkolonial informierte medienwissenschaftliche Forschung untersucht seit einigen Jahrzehnten vermehrt deren kulturellen Hintergrund mitsamt den Effekten auf die (trans-)kulturelle Filmrezeption. In der Kunstgeschichte wurde verstärkt in den letzten Jahren die Rezeption, zum Teil die eines „bewegten Betrachters“⁸², in Bewegtbildinstallationen mit Fokus auf deren mediale wie räumliche Konfigurationen diskursiviert.⁸³

Besonders relevant für den Kontext dieser Arbeit sind Positionen, die dabei mediale, raumbezogene und soziale Aspekte verknüpfen. Maeve Connolly

⁸¹ Vgl. erstens Williams, 1995; zweitens z. B. Bal, 2006, S. 525-542 und Kirchberg, 2010a, S. 171-186; siehe für die Kunstgeschichte einen Überblick zum Forschungsstand bei Connolly, 2009, S. 22-25.

⁸² Vgl. eine aktuelle Diskussion zum umfangreichen Forschungsstand und zusätzlich die These über eine physische wie psychische, emotional-affektive „Bewegung“ des Betrachters im Raum: Frohne, 2012, S. 447-496.

⁸³ Vgl. z. B. Mondloch, 2010.

beispielsweise untersucht das „artists' cinema“ als sozialen Raum für kurzzeitige Gemeinschaften, wobei sie sich theoretisch unter anderem auf Nicolas Bourriauds relationale Ästhetik bezieht.⁸⁴ In den Werkanalysen richtet sie ihre Aufmerksamkeit insbesondere auf künstlerische Strategien und Displays, die das Soziale sichtbar machen und „models or prototypes of collectivity“⁸⁵ des Kinos austarieren.

Ursula Frohne charakterisiert die BetrachterInnen in kinematographischen Installationen als „imaginäre Gemeinschaften“⁸⁶ in Anlehnung an Siegfried Kracauers psychoanalytisch inspirierte Vorstellung von „Träumen der Gesellschaft“, die sich in „Raumbildern“ ausdrücken.⁸⁷ Diese Kollektive versteht sie als „politische und soziale Formation pluraler Subjektivität“⁸⁸, deren Verfasstheit sie als temporäre „ordo coexistenti“⁸⁹ ohne Zusammengehörigkeit charakterisiert. Entscheidend in ihrer Argumentation ist ein Blickregime, welches die ephemeren sozialen Verbindungen herstellt und in dem sich die RezipientInnen „sowohl als Subjekt in Betrachtung wie als Objekt der äußeren Wahrnehmung“⁹⁰ erfahren: „Der Sichtkontakt [...] schafft Verbindungen in den kinematographischen Installationsanordnungen, die von der Erfahrung der Fremdheit getragen sind, wodurch das Provisorische der Gemeinsamkeit in die (Selbst)Wahrnehmung rückt.“⁹¹

⁸⁴ Connolly, 2009, S. 217-218.

⁸⁵ Frohne, 2012, S. 10.

⁸⁶ Frohne, 2012, S. 450.

⁸⁷ Frohne, 2012, S. 447-448, zit. nach Kracauer, 1992, S. 32.

⁸⁸ Frohne, 2012, Anm. 7.

⁸⁹ Frohne, 2012, S. 457. Sie diskutiert den Begriff im Zusammenhang mit Cassirer, 1902, S. 156, zit. bei Kemp, 1996, Anm. 15, S. 11. Ähnlich argumentiert Frohne auch mit Termini wie „Ko-Existenz“ im Sinne Jean-Lucy Nancys: Frohne, 2012, S. 495, zit. nach Nancy, 2007, Anm. 7, S. 32.

⁹⁰ Frohne, 2012, S. 458.

⁹¹ Frohne, 2012, S. 495.

Die „Fremdheit“ zwischen jeglichen BetrachterInnen potenziert sich noch um eine weitere transkulturelle Dimension, wenn man diese wichtigen Diagnosen gegenwärtiger Formen von Kollektivität im Installations- und Ausstellungskontext wieder zurück auf die Frage nach imaginären Publiken führt. Intersubjektives Fremdsein verstärkt sich durch kulturelle Alterität, die jene durch kuratorische und künstlerische Verweise adressierten nicht-westlichen ZuschauerInnen implizit mit in den White Cube bringen. Die Anerkennung ihrer imaginären Präsenz ist meines Erachtens ein bisher vernachlässigter, jedoch nicht zu unterschätzender Ansatzpunkt im Kontext von Ausstellungen so genannter globaler Kunst. Nicht nur Kunstwerke und KünstlerInnen diverser Kontinente können in einem globalisierten Kunstbetrieb nicht mehr außen vor gelassen werden. Auch die Publiken an anderen Orten müssen in entsprechenden kuratorischen Projekten stets mitgedacht werden – insbesondere bei Themenausstellungen, die sich einem zeitgenössischen Globalismus und dessen Effekten auf die Kunst in ihrer inhaltlichen Konzeption explizit zuwenden.

Der Fokus auf die Rezeption in ihrer kulturellen Variabilität hat dabei auch eine politische Dimension, die von kuratorischer und wissenschaftlicher Seite kaum noch ignoriert werden kann. Denn die rezeptive Aneignung durch die BetrachterInnen, welche stets auch die produktive Einbringung von etwas Eigenem in einen neuen Zusammenhang beinhaltet, kann Möglichkeiten von Multiperspektivität, von dialogischer Infragestellung exponierter Kausalitäten und vermeintlicher Wahrheiten eröffnen. Letztendlich kann diese Appropriation zu einer Form von Widerständigkeit werden, auch gegen Schattenseiten der kulturellen Globalisierung wie Homogenisierung und westlich zentrierte Deutungshoheiten.

Vor solchen Fallstricken stehen potentiell alle kuratorischen Initiativen aus dem euro-amerikanischen Raum und insbesondere Themenausstellungen, die sich diese Fragen explizit auf ihre Agenda schreiben. Auch in Zukunft

wird es eine Herausforderung für AusstellungsmacherInnen wie auch für die Forschung sein, solche Hürden zu umgehen. Ein produktiver Umweg könnte in der stärkeren Einbeziehung einer transkulturellen Rezeption und der RezipientInnen anderer Kulturen auch für einen lokalen Ausstellungskontext liegen.

Aus dieser Schlussfolgerung könnten sich im Kontext einer transkulturellen Betrachtungsweise weitere Forschungsperspektiven eröffnen. Innerhalb des relationalen Zusammenspiels von Menschen (Individuen wie Kollektiven) und Räumen stellen Letztere eine doppelte Schnittstelle dar. Als solche kann das Imaginäre entsprechend meiner Analyseergebnisse in der Ausstellungsbetrachtung als ein neues raumtheoretisches Konzept dienen, mit dem die Mobilisierung von Bildern, Medien und Dingen zwischen Kulturen in globalen expositorischen Kontexten beschrieben wird. Demnach sind Ausstellungen imaginäre Räume, bei deren Begehung nicht zuletzt Erinnerungen an andere kuratorische Projekte und deren Räume hervorgerufen werden, die sich mit der gegenwärtigen Wahrnehmung vermischen.

Die Überlegungen – einerseits zu imaginären Publiken, andererseits zu imaginären Räumen – bieten Anlass zum Weiterdenken, ob die Ausstellungsanalyse zusätzlich zu textbasierten Ansätzen und verflochtenen Raumkonzepten physischer und diskursiver Räume um entsprechende Perspektiven erweiterbar ist, die auch die imaginäre Dimension globalisierter (Bild-)Kulturen berücksichtigen.

7 Resümee

7.1 Die Ergebnisse der Studie

Abschließend schaue ich noch einmal zurück auf die wichtigsten Ergebnisse der Studie. Aus den Erkenntnissen der Fallbeispielanalysen im ersten Teil zu den *Ausstellungen als physische und diskursive Räume* habe ich schrittweise von einem Kapitel zum nächsten eine Argumentation aufgebaut, die im zweiten Teil der Arbeit, zu den *Ausstellungen als imaginäre Räume*, zur Konzeption der Exhibitionscares führt. Dabei habe ich die einzelnen Schlussfolgerungen jeweils aus den inhaltlichen Ergebnissen zu den Thementausstellungen der Fallstudie gezogen. Diesen argumentativen Rundgang vollziehe ich hier in der Kürze noch einmal im ersten Teil des Resümees, um im zweiten Unterkapitel darauf aufbauend eine Vogelperspektive auf das Projekt einzunehmen und es im letzten Schritt auch an aktuelle virulente, auch politische Fragen anzubinden. Mit Ausblicken auf Potentiale und Anschlussfähigkeiten meiner Fallstudie beende ich meinen Parcours durch die miteinander verknüpften Diskurslinien der Dissertation.

Mit dem in meiner Studie anvisierten weiten diskursiven Feld von zeitgenössischen Kunstaustellungen und Globalisierung habe ich mich anhand von vier Fallbeispielen aus den letzten Jahren auseinandergesetzt: die Thementausstellungen *Fremd & Eigen*, *ECM – Eine kulturelle Archäologie*, *Culture(s) of Copy* und *The Global Contemporary*. Die Präsentation global verflochtener Kunst sowie die explizite Adressierung des Globalisierungsphänomens sind der gemeinsame Nenner dieser Projekte, aufgrund dessen ich sie in der Fallstudie versammelt habe. Zudem liegen den Projekten gemeinsame konzeptionelle Ausgangspunkte in der Beobachtung zugrunde, dass sich die Vielfalt der künstlerischen Positionen seit den 1990er

Jahren aufgrund eines erweiterten Wahrnehmungsradius der kuratorischen Institutionen hinsichtlich der Exponatauswahl, der entsprechenden AkteurInnen-Netzwerke und der mit einbezogenen Ausstellungsräume ebenso radikal erweitert hat wie die kulturelle Reichweite der exponierten Kunst und Inhalte. Solche Expansionen haben weitreichende Folgen, welche die Themenausstellungen der Studie – im Gegensatz zu vielen anderen Projekten, die diese Erweiterungen nur anhand der erweiterten Exponatselektion stillschweigend aufgriffen – in der Gesamtkonzeption oder im Detail thematisch aufgearbeitet haben.

Die vier kuratorischen Initiativen haben sich wiederum über die exponierte „globale Kunst“ Effekte von Globalisierungsprozessen angeeignet. Diese kuratorische Appropriation erfolgte auf mehreren miteinander verwobenen Ebenen: von der Auswahl der künstlerischen Arbeiten über Zusammenstellungen, szenografische Anordnungen, mediale Präsentationsformen und Installationen im White Cube bis hin zu schriftlichen Diskursivierungen in begleitenden Publikationen und Exponatbeschreibungen. Diese Adaptionen habe ich in den Ausstellungsanalysen mit Hilfe eines daraus entwickelten und auf die kuratorischen Verfahren ausgerichteten Methodenclusters im *close reading* untersucht und auf deren Bedeutungen hin befragt.

Der partikulare Blick auf exemplarische Felder von Globalisierung in der Studie ist ebenso aus den musealen Zugriffen abgeleitet, denn meine Fallbeispiele haben sich vorrangig auf populäre Kulturen im globalen Rahmen fokussiert. Diese Forschungsperspektive ist auch für die Dissertation fruchtbar, da erstens die kuratorisch in den Blick genommenen Kino- und Musikkulturen maßgebliche Triebkräfte für Vernetzungen und Imaginationen der Globalisierung sind, wie ich in Anlehnung an Arjun Appadurai argumentiert habe. Zweitens werden solche Dynamiken insbesondere in den

künstlerischen Bewegtbildarbeiten und der Fotografie verhandelt, die dominant im Vergleich zu Malerei oder Installationen in den Fallbeispielen vertreten sind. Daher habe ich diese medialen künstlerischen Ausdrucksformen in bewegten Bildern und Fotografie als Schlüsselexponate in den Kapiteln 4 und 5 analysiert. Daraus ergibt sich eine weitere Verbindungslinie, denn die künstlerische Reflektion von Populärkultur (traditionell zumeist im westlichen Rahmen) hat in solchen Arbeiten zudem eine historische Dimension, indem Effekte von früheren Phasen der später an Triebkraft massiv zulegenden Globalisierung (wie sie hier als Gegenwartsphänomen verstanden wird) besonders auch hinsichtlich der sozialen Differenz im „Eigenen“ bereits früh seit den 1950er und 1960er Jahren kritisch betrachten und neu kontextualisieren. Dieser Aspekt erhält in der Gegenwart nun wiederum eine neue Brisanz, wie ich im fünften Kapitel erörtert habe. Somit lassen sich die beiden populärkulturellen Felder von Kino und Musik über die bildende Kunst als zeitgenössische Mikrokosmen kultureller Globalisierung der Gegenwart fruchtbar machen.

Als leitende Forschungsperspektive für die Betrachtung der Projekte und deren Positionierungen habe ich eingangs nach den kuratorisch markierten Annäherungswegen zur Globalisierung in den Themenausstellungen gefragt. Die Fallbeispiele, so die These, bieten hier mehrdimensionale Zugänge zu dem globalen Transformationsprozess über die transkulturelle Aneignung des Imaginären der Globalisierung. Dahinter steht die Erkenntnis, dass die kuratorischen Initiativen letztlich Zutritte eröffnen über Imagination als zuallererst kuratorische und künstlerische, letztlich aber als soziale und kulturelle Praxis. Die Vorstellungskraft wird als partizipatives Moment in den Ausstellungen eingeführt. Dabei kann sie vielfältige Imaginationen von allen am musealen Projekt beteiligten AkteurInnen umfassen, zu denen auch die BetrachterInnen zählen. Für die Rezeption ist daher weiter darüber nachzudenken, inwieweit sich künstlerische und rezeptive

Vorstellung dementsprechend verbinden und Inspiration zu neuen Imaginationen im kuratorischen Feld eröffnen können.

Eine solche individuelle wie kollektive Kulturtechnik des Imaginierens ermöglicht Einblicke in die oftmals vernachlässigte imaginäre Dimension der Globalisierung als zentralem Transformationsprozess der Gegenwart. Dieser bisher auch wissenschaftlich zumeist unterschätzte Aspekt wird in seiner Repräsentation im Museum und in anderen kulturellen Zusammenhängen nicht gänzlich greifbar. Doch können in solchen Zwischenräumen der Imagination kritische, widerstrebende, aber auch kreative, neu- und umgestaltende Perspektiven auf Globalisierung eingenommen werden.

Von den vier Fallbeispielen hat sich insbesondere *The Global Contemporary* die Konzepte der Imagination und des Imaginären im Sinne Édouard Glissants für die Charakterisierung globaler Kinokulturen angeeignet. Auch die einzelnen kinematografischen Exponate der Schau haben das Imaginäre als Schlüsselkonzept auf narrativer, ästhetischer und installativer Ebene verhandelt und implizit die Imagination als künstlerische Praxis und produktive Dimension ihrer Arbeiten widergespiegelt.

Glissant definiert „the imaginary“ weit gefasst als „all the ways a culture has of perceiving and conceiving of the world.“¹ Angesichts postkolonialer Relationen zwischen diasporischen Gemeinschaften schreibt er daraufhin dem anvisierten Konzept eine Schlüsselfunktion bei der kollektiven Identitätsbildung zu.² Diese Bewertung ist in den postkolonialen Diskurs der letzten Jahrzehnte eingegangen, die das Imaginäre weithin, neben seiner Bedeutung für die unbewusste Projektion bei der Konstruktion von Alterität, als Ressource für gemeinschaftliches Selbstverständnis einordnet. Entsprechende Konzepte lassen sich mit Appadurais Überzeugung verbinden, die

¹ Glissant, 2010, S. XXII.

² Siehe Glissant, 1997.

Imagination habe die Stoßkraft für die Bildung diasporischer Gemeinschaften über nationale und geografische Grenzen hinweg. Appadurais Bedeutungszuschreibung kulminiert in seiner Feststellung: „The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order.“³

Die Referenzen auf das Imaginäre der Globalisierung durch die Vorstellungskraft, wie sie das Karlsruher Projekt in den kuratorischen Diskurs einbringt, lassen sich über die zweite untersuchte Ausstellung, *Culture(s) of Copy*, mit dem Verweis auf die Praxis der Aneignung verknüpfen, welche dort für eine transkulturelle Exploration der Kulturtechnik des Kopierens produktiv gemacht wurde. Die kuratorische Präsentation schließt dabei diskursiv an theoretische Konzepte von Appropriation als Austauschprozesse zwischen Bestehendem und Angeeignetem sowie zwischen kulturellen AkteurInnen an. Appropriation beinhaltet demnach Handlungen der Adaption, Reinszenierung und erneuten Konstruktion im Sinne von Roland Barthes, Douglas Crimp und anderen KulturtheoretikerInnen. Diese Forschungsperspektive habe ich sowohl für die Fragestellung nach adaptiven Verfahren bei der Ausstellungskonzeption als auch für die Anvisierung des Globalisierungsphänomens fruchtbar gemacht. Auf meinem argumentativen Parcours durch die Fallstudie habe ich die Analyse von *Culture(s) of Copy* entsprechend beendet mit dem Erkenntnisschritt, dass Zugänge zum Imaginären der globalisierten Prozesse über transkulturell neukontextualisierende Appropriationen möglich sein können.

Das dritte Beispiel auf dem forschenden Rundgang, *ECM – Eine kulturelle Archäologie*, nimmt ein partikulares musikalisches Genre – den Jazz – und dabei allein ein Musiklabel als institutionellen Mikrokosmos in den Blick.

³ Appadurai, 1996, S. 31.

Aus dieser Zuspitzung heraus exploriert die Ausstellung anhand pointierter Präsentations- und Diskurslinien globalisierungsbezogene Konzepte des Lokalen und Globalen als keineswegs dichotomischen, sondern vielmehr transkulturellen Horizont von bedeutungstiftenden Verbindungen und Imaginationen. Damit einher geht eine entscheidende Neubewertung nicht-westlicher künstlerischer Produktion und ihrer transkulturellen Effekte auf westliche Musikkulturen. Bei der Analyse dieses expositorischen Ansatzes hebe ich in einem Zwischenschritt der Gesamtargumentation insbesondere darauf ab, wie die Schau künstlerische Imagination vorführt und welche imaginären Räume sie kreiert, um das Imaginäre der musikalischen Globalisierung erkennbar und nachvollziehbar zu machen. Dies führt zu meiner nächsten Schlussfolgerung: Die *ECM*-Schau statuiert ein künstlerisches Exempel – der Imagination *von* imaginären Räumen.

Diese Perspektive ergänzt das letzte hier explorierte Projekt am Ende des Fallstudienpfads. Die Themenausstellung *Fremd & Eigen* befragt anhand künstlerischer Expositionen das Spannungsverhältnis zwischen dem „Fremden“ und dem „Eigenen“ in Kulturen, auch in der eigenen (Aufnahme-)Gesellschaft. Ebenso wie das *ECM*-Unterfangen zeigt die Innsbrucker Schau filmische Räume, die durch den künstlerischen Zugriff zu imaginären und transkulturellen Räumen gerieren. In einem Schlüsselexponat geht das vierte Projekt dabei noch einen Schritt weiter. Es präsentiert einen imaginären Dialog im Film als, so meine vierte Schlussfolgerung auf meinem Beobachtungsparcours, Imagination *in* imaginären Räumen.

Dieser Dialog ist durch mehrere Unterschiedlichkeiten der GesprächspartnerInnen gekennzeichnet: kulturelle Herkunft, Bildungshintergrund und gesellschaftlicher Status. Dabei treffen sie sich doch in einer Gemeinsamkeit, dem gegenwärtig gleichen Lebensmittelpunkt an einem Ort. Aus dieser komplexen Konstellation erfolgt eine kuratorische Diagnose der nicht

zu unterschätzenden Relevanz der sozialen neben der kulturellen Differenz. Diese gesellschaftlich bedeutsame Verknüpfung maßgeblicher Unterscheidbarkeiten des „Fremden“ im „Eigenen“ macht eine symptomatische *difference within* sichtbar. Denn die Ausstellung verdeutlicht die Wichtigkeit von sozialer Differenz zur Charakterisierung von Globalisierungsprozessen. Implizit wird durch diesen Ansatz auch ein blinder Fleck in einem Großteil der einschlägigen Forschung offengelegt. Denn solche Prozesse umfassen nicht nur die meist in der wissenschaftlichen, vor allem auch postkolonial informierten Betrachtung berücksichtigte kulturelle, sondern auch die oftmals übersehene soziale Differenz sowohl in der Ferne des Anderen als auch in der Nähe des Eigenen.

So plural Differenz meines Erachtens für globale kuratorische, aber auch allgemeingesellschaftliche Zusammenhänge gedacht werden muss, so bietet die transkulturelle Aneignung des Imaginären, welche die Ausstellungen als Zugang offerieren, ebenso Pluralität und Multiperspektivität. Diese reichen dabei über den lokalen Rahmen der kuratorischen Projekte hinaus und können den oftmals von wissenschaftlicher und kuratorischer Seite erhobenen Ethnozentrismus-Vorwürfen an westliche Ausstellungen möglicherweise entgegengestellt werden. Die Fallbeispiele dieser Studie verfolgen konträre Legitimationskonzepte gegen solche Kritik – zwischen allumfassenden kuratorischen „Rundumschlägen“ zum globalen Kunstsystem an sich wie im Fall von Karlsruhe und partikular gesetzten Schwerpunkten zu einzelnen Mikrokosmen wie in Oldenburg, München und Innsbruck. Da die Mehrheit zumindest im Mikrokosmos meiner Fallstudie letzteren Zugriff wählt, kann er somit als symptomatischer gemeinsamer Nenner vieler AkteurInnen aus dem kuratorischen Feld interpretiert werden, dass nur im Kleinen solch komplexe Phänomene zeitgemäß anvisiert werden können. Nichtsdestotrotz markiert diese Spannbreite maßgebliche Extreme von kuratorischen Positionen.

Zusätzlich lässt sie sich auch in ähnlicher Breite in den relevanten wissenschaftlichen Diskursen wiederfinden, zu denen die Ausstellungen damit selbst Beiträge liefern. Unabhängig davon, wie erfolgreich einzelne Projekte das Problem der westlichen Perspektive im Spannungsverhältnis von lokaler Praxis und globaler Reichweite verhandeln, so ist meine Schlussfolgerung, dass über die imaginäre Dimension potentielle ethnozentristische Perspektiven auf der Produktionsseite der Ausstellungen zwar nicht unbedingt vermieden, aber durch die Imagination in den Effekten, welche die kuratierten Präsentationen hervorrufen, letztendlich zumindest in Teilen umgangen werden können. Hierbei ist die Schlüsselrolle des künstlerischen Imaginierens nicht zu unterschätzen, da sie problematische Generalisierungen spezifizieren, lokalisieren und subjektivieren kann. Okwui Enwezor spricht hierbei von solchen Kunstwerken, die den kontroversen *umbrella term* von *global art* im besten Sinne mit Leben füllen können,

because the most complex art always propose and foreground distinctions, specificities, and are often recalcitrant towards cultural prescription, [...] this is what makes the work of art so powerful: its ability to enlarge the horizon of the possible.⁴

Solche künstlerischen Angebote können Horizonte des Möglichen öffnen und erweitern. Darin scheinen dann auch blinde Flecken und unsichtbare Stellen auf. Wie die der vernachlässigten sozialen Differenz: Die Termini der sozialen und kulturellen Differenz stehen wie auch die Begriffe des Imaginären und der Imagination in meiner Studie in enger Verbindung. Beide sind jeweils nicht gänzlich voneinander zu trennen, sondern vielmehr in kausalen Relationen verwoben. Eine solche Relationalität habe ich mit dem Verhältnis von Imaginärem, Imagination, Imaginationsräumen und Exhibitionscapes in meiner Fallstudie konstruiert. Der transdisziplinäre Blick auf

⁴ Enwezor, 2012c, S. 34.

Positionen, die dieselben Begriffe starkmachen, bietet im zweiten Teil der Arbeit (Kapitel 6) einen weiteren Kontext für meine Verortung, der die eminente Relevanz dieser Konzepte – auch über die Diskurszusammenhänge meiner Dissertation hinaus – für die Globalisierung und für gegenwärtige gesellschaftliche Dimensionen belegt. Fächerübergreifend wurde gerade die Bedeutung des Imaginären in den letzten Dekaden stark aufgewertet. Vertreter aus Soziologie und Sozialwissenschaften haben ein „social imaginary“⁵ als gesellschaftskonstituierenden Rahmen und als Grundlage eines modernen „Gesellschaftsvertrags“⁶ in das Zentrum für soziale Kollektive gerückt. In den Politikwissenschaften haben international nachhaltig rezipierte AutorInnen wie Benedict Anderson mit der Auffassung von Nationen als „imagined communities“⁷ die Beschaffenheit kollektiver politischer Identitätszuschreibungen hinterfragt.

Solche Positionen sind bisher wenig in der Kunstgeschichte, dafür mehr in den Kultur-, Literatur- und Filmwissenschaften rezipiert und für deren Untersuchungsgegenstände adaptiert worden. Um die Signifikanz solcher wissenschaftlicher Themenverteilungen konkret zu machen und auch ihre politische Dimension anzusprechen, gehe ich an dieser Stelle noch einmal exemplarisch auf einen inhaltlichen Schwerpunkt meiner Studie, das Sujet der globalen Kinokulturen, ein. Somit fokussiere ich damit nochmals ein einziges Partikel meiner partikularen Analyse von nur zwei kulturellen Feldern der Globalisierung – der Musik und eben dem Kinofilm. Bei der Erforschung des zeitgenössischen Kinos in globaler Kontextualisierung werden von wissenschaftlicher Seite vorrangig kulturwissenschaftliche und anthropologische Fragestellungen an den Gegenstand gerichtet. Entsprechend hat das ZKM-Projekt *The Global Contemporary* verwandte Diskursstränge aufgegriffen und mit den künstlerischen Zugriffen verbunden. Als Resultat

⁵ Castoriadis, 1997.

⁶ Taylor, 2003.

⁷ Anderson, 1983.

in Hinblick auf die vielfältigen gegenwärtigen Kinokulturen hat es die traditionelle Hierarchie der Vorrangstellung eines westlichen Kinos, das etwa noch in der Kunstgeschichte an vielen Stellen isoliert betrachtet wird, dekonstruiert. Diese Dekonstruktion hat eine Rekonstruktion von neuen Relationalitäten weltweiter Kinokulturen zur Folge: zugunsten einer gleichberechtigten Pluralität aller globaler Filmproduktionen.

Diese kuratorische Neuordnung hat eine immense Bedeutung für die Bewertung der Effekte und Produktionen innerhalb kultureller Globalisierung. Die neuen Hierarchien oder vielmehr auch Egalitäten lassen sich auch wissenschaftlich untermauern, nicht zuletzt von dem für alle in dieser Studie fokussierten Globalisierungsaspekte grundlegend bedeutsamen Theoretiker Arjun Appadurai. Das von mir im Kapitel über die Kinokulturen ebenfalls betrachtete Bollywood-Phänomen bewertet er dementsprechend:

Indian cinema, particularly popular ‚Bollywood‘ cinema, is seen by many as an inferior imitation of Hollywood; as an apolitical vehicle of mass entertainment. In contrast, however, [...] this cinema should be seen as an emancipatory aesthetic form. Bollywood cinema [...] is one of the main sources of independent, modern Indian imagery. The ideas of family, city or nation are far more strongly influenced by the song, dialog and language of Bollywood than by avant-garde art, literature or politics.⁸

Hieraus subsumiere ich nochmals die wichtige kulturelle wie auch politische und identitäre Bedeutung von Kino als dynamisches Rezeptions- aber auch Handlungsfeld - ähnlich wie die zeitgenössische Kunst - innerhalb einer globalisierten „public culture“ im Sinne von Appadurai. Um dabei

⁸ Appadurai, 2015. Dieser Vortrag zum Kino aus Indien ist bisher noch nicht in schriftlicher Form veröffentlicht worden.

nochmals die entscheidende Verknüpfung zur imaginären Dimension dieser Populärkulturen hervorzuheben, verweise ich an dieser Stelle noch auf eine zweite, ebenfalls in meiner Fallstudie anvisierte Kinokultur aus Afrika: Nollywood. In ihr werden – neben den für Bollywood angebrachten sozialen und politischen Ankerpunkten – auch die Verhandlungen zwischen dem Imaginären und Realen, die wissenschaftlich so schwer zu greifen sind, anschaulich in Bildern eingefangen. Mit konkreter Referenz auf diese afrikanischen Filmproduktionen, aber letztendlich mit allgemeiner Aussagekraft für die Globalisierung an sich, formuliert es Hope Eghagha pointiert: Nollywood als Exempel globalisierter Kulturen repräsentiere „a mode of narration that naturalizes the supernatural; that is to say, a mode in which real and fantastic, natural and supernatural, are coherently represented in a state of rigorous equivalence – neither has a greater claim to truth or referentiality.“⁹

Mit solchen künstlerischen und kuratorischen Einblicken bieten die Ausstellungen einen Mehrwert an Einsicht in das in vielerlei Hinsicht verschwommene und in seiner Komplexität oftmals unzugängliche Phänomen weltweiter Vernetzung. Mit der Betrachtung solcher Ansätze in den untersuchten Ausstellungen leistet die vorliegende Studie zudem einen Beitrag, um wichtige Diskurse zu verbinden und damit unter anderem auch die für die Kunstgeschichte diagnostizierte Forschungslücke zu vermindern.

Auf Basis meines hier noch einmal resümierten Rundgangs durch die Fallstudie habe ich im Anschluss über weitere Forschungsdesiderate nachgedacht und auch die methodischen Grenzen der bestehenden Instrumentarien zur Analyse von Ausstellungen in den Blick genommen. Die

⁹ Eghagha, 2007, S. 73.

bestehenden theoretischen und methodologischen Verortungen von Ausstellungen zwischen physischen und diskursiven Räumen kommen in meinen Augen bei aller Effektivität zwar zu Ergebnissen, die ich in den *close readings* der Fallbeispiele selbst genutzt habe. Doch diese Ergebnisse zeigen, dass es Erkenntnisgrenzen gibt, die weitere raumtheoretische Dimensionen und Methoden erfordern.

Die in den Hauptkapiteln 4 und 5 erarbeiteten und erörterten Ergebnisse der Fallstudie bieten die Grundlage, um an die künstlerisch und kuratorisch anvisierten imaginären Räume anzuschließen. Ausstellungen als imaginäre Räume bilden daher die konzeptionelle Basis für einen raumtheoretischen Erweiterungsvorschlag. Aus der Schlüsselrolle des Imaginären als Ausstellungssujet habe ich den Begriff abgeleitet als Analysekategorie. Für die Ausstellungsanalyse kann er als Verfasstheit des dort untersuchten Ausstellungsraums adaptiert werden: der physische Ausstellungsraum als diskursiver, aber zugleich auch imaginärer Raum. Somit verknüpfen sich in den Exhibitionscares das Imaginäre als Charakteristikum, die Imagination als Schaffensmoment solcher Räume und die fluide Raumvorstellung in einer Sphäre. In ihr bewegen sich Bilder, Exponate, AkteurInnen und Konzepte in einer verschachtelten Mobilisierung eines dynamischen kulturellen Feldes von Globalisierung. Ausstellungen fluktuieren in diesem hier experimentell ausgeloteten Universum der Exhibitionscares als Imaginationsräume innerhalb der kuratorischen Sphäre. Als kuratorische Räume der Vorstellungskraft regen sie selbst zum Imaginieren an.

7.2 Effekte und Affekte von Kontakt: Ausstellungen als Imaginationsräume eines Globalismus der Ferne und Nähe

Die im vorangegangenen Unterkapitel kursorisch zusammengefassten Ergebnisse meiner Studie lassen sich nun in einem letzten Schritt anschlussfähig machen für verschiedene Diskursstränge mit Bezug zum Dreh- und Angelpunkt meiner Dissertation, den die Ausstellungen als Knotenpunkte eines rhizomatischen Netzes markieren: dem Phänomen der Globalisierung. Über dessen Imaginäres lässt es sich als maßgeblicher sozialer, politischer und kultureller Transformationsprozess der Gegenwart in einer weiteren Dimension anschauen als über die gemeinhin in den massenmedialen und allgemeingesellschaftlichen Debatten adressierten Ebenen. Denn dieser imaginäre Horizont öffnet Eingänge, die mit traditionellen wissenschaftlichen Erkenntnisinstrumentarien nicht gänzlich zu erreichen sind.

Dabei berührt die Vorstellungskraft auch jene „Gespenster“ einer kolonialen Vergangenheit und davon noch immer gezeichneten Gegenwart voller Ambivalenzen. Diesen bereits im Hauptteil der Arbeit thematisierten Gedanken werde ich zum Schluss aufgrund seiner wesentlichen Bedeutung für meine gesamten Ergebnisse an dieser Stelle nochmals aufgreifen: Mit diesen Schattenwesen sind jene aus dem kollektiven Bewusstsein globalisierter westlicher Gesellschaften verdrängten „specters of colonialism“ gemeint, beziehungsweise entsprechende „haunting memories and ghostly presences“¹⁰, um mit den Worten von T. J. Demos zu sprechen, die jedoch als kollektive Traumata kontinuierlich aus dem Unbewussten dieser Gemeinschaften auftauchen und ihre Schatten werfen. Demos' pointierte kulturelle Diagnose der neokapitalistischen Situation ist theoretisch in Jacques

¹⁰ Demos, 2013a, S. 8.

Derridas Konzept der „spectro-poetics“¹¹ eingebettet, welcher damit wiederum die Gespenster des Marxismus bis in die Gegenwart verfolgt.

Politisch-ökonomische Schattenseiten der Vergangenheit sowie der gegenwärtigen globalisierten Situation gehören meines Erachtens zu den wesentlichen Facetten des in sich widersprüchlichen Globalisierungsphänomens. Doch diese „specters“¹² entziehen sich in ihrer Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit oftmals der Repräsentation. Nichtsdestotrotz ist ihre Existenz im kollektiven Unbewussten auch Beleg für entsprechende Zwischenräume zwischen Repräsentationen.

Diese Identifikation der Räume im „Dazwischen“ untermauert die Fragwürdigkeit einst sicher geglaubter wissenschaftlicher Grenzziehungen zwischen objektivem Positivismus und subjektivem Glauben – und nicht zuletzt zwischen dem Realen und (jenem in diesem Kontext bereits ausführlich diskutierten) Imaginären. Entsprechende für meinen Themenhorizont maßgebliche Überlegungen werden vorrangig in soziologischen Kreisen um Bruno Latour und Avery Gordon¹³ diskutiert. In Erweiterung von Latours Denken erörtern neuere philosophische Strömungen wie der „speculative realism“¹⁴ weitere Zwischenräume des Denkens. Dabei changieren sie zwischen ehemals poststrukturalistischen „Denkverboten“ und dahingegen neuen Konzepten von „Realismus“ und „Wahrheit“ außerhalb essentialistischer Zuschreibungen. Solche philosophischen Erkenntnisse lassen sich in Hinblick auf meine Fallstudie auch auf dokumentarische Praktiken zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Globalisierung übertragen. Das Imaginäre der Globalisierung ist demnach sowohl in dokumentarischen wie fiktionalen Arbeiten – und darüber hinaus – eben nicht bloße

¹¹ Siehe Derrida, 1994.

¹² Demos, 2013a, S. 8.

¹³ Vgl. Gordon, 2004.

¹⁴ Harman, 2010. Das Zitat ist gleichzeitig der Titel der Publikation.

Fantasie. Es kann vielmehr eine erkenntnistheoretische Berechtigung haben, ebenso wie vermeintlich faktische Realitäten desselben Phänomens.

Als einen Ausblick werfe ich hier für zukünftige wissenschaftliche Diskussionen die Frage auf, inwieweit auf Basis dieses erweiterten Denkens eruiert werden kann, ob sich das in dieser Studie anvisierte soziologische und anthropologische Verständnis von Imagination nicht in experimenteller Konfiguration auch anschließen ließe an traditionelle philosophische Konzepte von Imagination als Einbildungskraft etwa im Kant'schen Sinne, um damit die epistemische Dimension und Aspekte von Erkenntnisgewinn näher beleuchten zu können.

Abseits epistemologischer Fragen steht am Ende meiner Studie ein weiterer, allerdings noch viel virulenterer Ausblick darauf, was vielleicht gleichermaßen am wichtigsten und am herausforderndsten im historischen Moment der gegenwärtigen Globalisierung ist: Kontakt.

Welcher Kontakt? Wer ist im Kontakt mit wem? Zuallererst meine ich Kontakt zwischen Menschen, zwischen Kulturen, meinem Verständnis nach aber auch Kontakt im erweiterten Sinn zwischen Menschen und Bildern, zwischen Bildern und Gedanken, zwischen Orten – physischen und imaginären – und zwischen Realem und Imaginärem. Dort überall kann Kontakt entstehen in globalisierten Zeiten.

Wie kann Kontakt in globalisierten Zeiten gelingen? Angesichts entfernter Orte und Distanzen, die nur über virtuelle Netzwerke verbunden sind, bei virtualisierter Nähe und gleichzeitigen Anonymisierungen? Kontakt ist ein soziales und kulturelles Konstrukt, er hat historisch wandelbare Formen und Qualitäten. In der Gegenwart ist er oftmals von einer „intense proximity“ im Sinne Enwezors gekennzeichnet.

Wo findet solcher Kontakt statt? Im Lokalen wie im Globalen. Am physischen Ort. Auch im Ausstellungsraum. Auch in den Exhibitions-*scapes* – der kuratorischen Sphäre, in welcher jede Ausstellung als Imaginationsraum *contact zones* – Kontakträume offeriert.

Ich bin der Überzeugung – nach einem jahrelangen Denkprozess über Globalisierung und ihre Ausstellungen –, dass Kontakt am Ende *das* entscheidende Moment in globalen Prozessen ist.

Solcher Kontakt findet statt innerhalb realer und imaginärer Räume, an Orten, in Zonen und *-scapes*. Dabei ist das Moment des Kontakts gerahmt von den Achsen, die ich in Kapitel 5.4 exploriert habe: zwischen Nähe und Ferne – im Lokalen wie im Globalen – außerdem zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Und nicht zuletzt wird Kontakt angeregt oder verweigert durch Unterschiede und Separationen – von kultureller wie auch sozialer Differenz.

In diesem letzten Gedankenausblick am Ende meiner Studie nehme ich mit dem Begriff des Kontakts nochmals Bezug auf Okwui Enwezor. Für seine Triennale mit dem Titel *Intense Proximity* hat er sich den sozialen und künstlerischen Dimensionen von Kontakt als einer der zentralen globalen Herausforderungen – „the challenge of contact“¹⁵ – gestellt.

Was Kontakt bedeutet, sowohl für globalisierte Gesellschaften als auch für Ausstellungen als deren Mikrokosmen, in denen sich alle Potentiale und Konflikte im Kleinen spiegeln, versteht er als „idea of an exhibition space that serves as a nerve of curatorial speculation in the historical moment where contact again refashions the interaction between cultural, aesthetic, and poetic norms.“¹⁶

¹⁵ Enwezor, 2012c, S. 29.

¹⁶ Enwezor, 2012c, S. 34.

Diesem Verständnis von „contact“ unter den Bedingungen der gegenwärtigen globalen Situation schließe ich mich an: Kontakt als Interaktion zwischen kulturellen, ästhetischen und poetischen Normen und Werten. So stimme ich auch seinem Vorschlag zu, wenn er „the concept of *Intense Proximity* [Hervorhebung durch den Autor] as a forum“ empfiehlt, „where the effects and affects of contact map out artistic systems of relation“. ¹⁷ Diese Bedeutungszuschreibung der Effekte und auch der Affekte von Kontakt als Landkarten der Relationen hat meines Erachtens auch über Enwezors Pariser Triennale hinaus Relevanz für zeitgenössische kuratorische Praxis.

Kontakt mit all seinen Facetten, den Effekten und Affekten, die ich mir nach Enwezor als Titel und Motto dieses Unterkapitels in einem letzten Akt der forschenden Auseinandersetzung zu eigen gemacht habe, schafft Systeme von Verbindungen, lokal und global. Kontakt kann aber auch vermieden werden. Kontaktlosigkeit schafft unüberwindbare Distanzen.

Diese letzten Überlegungen sind nicht nur relevant für die Ausstellungspraxis in Europa, welche ich mit meiner Fallstudie anvisiert habe. Gerade angesichts der Brisanz der aktuellen politischen Situation in Europa haben solche Überlegungen zu Kontakt als verbindendes Element auch hier große Bedeutung: nicht zuletzt für ein Europa, in dem auf der einen Seite Angst vor Terror und Angst vor Geflüchteten herrscht, und auf der anderen Seite Willkommenskulturen an ihrem Selbstverständnis arbeiten. Begegnung ist letztlich *das* Thema in einem migrantischen Europa der Gegenwart, in dem alle um Kontakt oder Nicht-Kontakt ringen.

Solche vornehmlichen Fragen und Themen müssen weiter gesellschaftlich diskutiert werden – im Kontakt. Meiner Überzeugung nach sind dies darüber hinaus auch jene Topoi, denen sich zukünftige Themenausstellungen

¹⁷ Enwezor, 2012c, S. 34.

als Kontaktzonen und Imaginationsräume widmen müssen. Denn nicht zuletzt in solch vordringlichen Adressierungen liegt das gegenwärtige wie auch zukünftige Potential des kuratorischen Formats der themenbezogenen Schau. Für die Zukunft wird es meines Erachtens für entsprechende Projekte von größter Wichtigkeit sein, stets aufs Neue Experimente zu wagen in der konzeptionellen Herangehensweise, in der Selektion von künstlerischen und transdisziplinären Positionen und vor allem in deren Kontextualisierung im expositorischen Raum. Denn Themenausstellungen sind gleichermaßen Symptomträger als auch Explorationsplattformen zwischen diskursiven und imaginären Horizonten. Dies gilt auch für solche Transformationsprozesse im Lokalen der europäischen Gesellschaften und im Globalen der MigrantInnen und Geflüchteten, welche die eigentlichen Ferne-Nähe-Achsen abschreiten müssen. Dies gilt für all solche Effekte von Globalisierung.

Insgesamt verdeutlicht das Dissertationsprojekt, dass Globalisierung trotz brisanter aktueller sowie historischer Herausforderungen, trotz Machtasymmetrien, Homogenisierungstendenzen und postkolonialer Gespenster auch ein wesentliches Surplus mit sich bringt: Transkulturalität entsteht aus mannigfaltigen Austauschprozessen als „Überschuss des Globalen“¹⁸. Dieser kulturelle Mehrwert ist eine unerschöpfliche Quelle für Kontakt - auch in den Kontaktzonen der kuratorischen Sphäre.

In den Exhibitionscapes werden Themenausstellungen mit global verflochtener Kunst zu Imaginationsräumen eines Globalismus des Kontakts, der Ferne und der Nähe.

¹⁸ Maharaj/von Osten 2013.

Literaturverzeichnis

Abbas, Ackbar: „The Erotics of Disappointment“, in: Lalanne, Jean-Marc/Martinez, David/ders./Ngai, Jimmy (Hg.): Wong Kar-wai. Paris 1997, S. 39-81.

Abbas, Ackbar: History, the Remake. Asian Art and the Global Salon. Univ. Konzeptpapier. Hongkong 2010.

Abbas, Ackbar: Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance. New Minneapolis 1997.

Adesokan, Akinwumi: Postcolonial Artists and Global Aesthetics (African Expressive Cultures). Bloomington 2011.

Ammann, Katharina: Video ausstellen. Potenziale der Präsentation (Kunstgeschichten der Gegenwart, 9). Bern 2009.

Anderson, Benedict: Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Überarb. Aufl., London 2006 [1983].

Appadurai, Arjun: „Aspirational Maps. On Migrant Narratives and Imagined Future Citizenship“, in: Eurozine, Online-Ausgabe, 19.02.2016, <http://www.eurozine.com/pdf/2016-02-19-appadurai-en.pdf> (letzte Sichtung 01.03.2016).

Appadurai, Arjun: „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy Theory“, in: Culture and Society, Nr. 7, Juli 1990, S. 295-310 (zit. Appadurai, 1990a).

Appadurai, Arjun: „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy Theory“, in: Public Culture, Jg. 2, Nr. 2, S. 1-24 (zit. Appadurai, 1990b).

Appadurai, Arjun: Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger. Durham 2006.

Appadurai, Arjun (Hg.): Globalization. Durham/London 2001.

Appadurai, Arjun: „Grassroots Globalization and the Research Imagination“, in: Public Culture, Jg. 12, Nr. 1, S. 1-19.

Appadurai, Arjun: „How Histories Make Geographies: Circulation and Context in a Global Perspective“, in: Transcultural Studies, Nr. 1, 2010, S. 1-4.

Appadurai, Arjun: „Indian Popular Cinema in the Making of a Decolonized Modernity“, Vortrag bei der Konferenz Global Modernisms: Contiguities, Infrastructures and Aesthetic Practices, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 07.11.2015.

Appadurai, Arjun: „Introduction. Commodities and the Politics of Value“, in: Ders., The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Cambridge, MA 1986, S. 3-63.

Appadurai, Arjun: Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis 1996.

Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, 10. Aufl., Cambridge, MA 2012.

Appadurai, Arjun/Breckenridge, Carol A.: „Museums are Good to Think: Heritage on View in India“, in: Karp, Ivan/Levine, Steven/Ybarra-Frausto, Tomás (Hg.): Museums and Their Communities: The Politics of Public Culture. Washington, D.C. 1991, S. 34-55.

Appadurai, Arjun/Breckenridge, Carol A.: „Public Modernity in India“, in: Dies. (Hg.): Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World. Minneapolis 1995, S. 1- 20.

Apte, Savita: „Contextualising the Contemporary“, in: Madden, Kathleen: Indian Highway (Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London und Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, 2008-2009). London 2008, S. 196- 199.

Argos Centre for Art and Media (Hg.): No Place - Like Home. Perspectives on Migration in Europe. Ausstellungsbroschüre, Argos Centre for Art and Media. Brüssel 2008.

Arns, Inke/Horn, Gabriele (Hg.): History will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance (Ausst.-Kat. Hartware Medienkunstverein, Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2007-2008). Frankfurt am Main 2007.

Aronowitz, Stanley/Gautney, Heather: Implicating Empire: Globalization and Resistance in the 21st Century World Order. New York 2003.

Ascott, Roy: Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness, hg. v. Edward A. Shanken. Berkeley/Los Angeles/London 2003.

Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen: The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London und New York 1989.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg 2006.

Baker, George: „The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor“ [2004], in: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader. Ostfildern 2010, S. 446-453.

Bal, Mieke: Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance and Agency (Thamyras, Intersecting, 23). Amsterdam 2011 (zit. 2011a).

Bal, Mieke: „The Discourse of the Museum“, in: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): Thinking about Exhibitions. London/New York 1996, S. 201-218 (zit. Bal, 1996a).

Bal, Mieke: Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis. New York 1996 (zit. Bal, 1996b).

Bal, Mieke: „Exhibition as Film“, in: Ostow, Robin (Hg.): (Re)visualizing national history: museums and national identities in Europe in the new millennium. Toronto 2008, S. 15-47.

Bal, Mieke: „Exposing the Public“, in: Macdonald, Sharon: A Companion to Museum Studies. 2. Aufl., New York 2011, S. 525-542 (zit. 2011b).

Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt am Main 2006.

Bal, Mieke: Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide (Green College Lectures). Toronto 2002.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Erste vollständige deutsche Ausgabe übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt am Main, 2010 [1957].

Basualdo, Carlos: „The Unstable Institution“[2003], in: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader. Ostfildern 2010, S. 124-135.

Baumann, Max P. (Hg.): World Music, Musics of the World. Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation. Wilhelmshaven 1992.

Baumgärtel, Tilman: „Net Art. On the History of Artistic Work with Telecommunications Media“, in: Weibel, Peter/Druckrey, Timothy: Net_condition. Art and Global Media (Ausst.-Kat. steirischer Herbst, Graz und ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1998 1999). Cambridge, MA/London 2001, S. 152-161.

Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010.

Baxandall, Michael: Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. New Haven/London 1985.

Bayer, Natalie/Engl, Andrea/Hess, Sabine u.a. (Hg.): Crossing Munich - Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus (Ausst.-Kat. Rathausgalerie der Landeshauptstadt München, 2009). München 2009.

Bayraktar, Nilgun: Mobility and Migration in Film and Moving Image Art: Cinema Beyond Europe. New York/London 2016.

Beard, Mary/Henderson, John: „„Please don't touch the Ceiling': The Culture of Appropriation“, in: Susan Pearce (Hg.): Museums and the Appropriation of Culture (New Research in Museum Studies. An International Series, Bd. 4), London/Atlantic Highlands 1994, S. 5-42.

Beck, Ulrich: Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus, Antworten auf Globalisierung. Frankfurt am Main 1997.

Bello, Walden: „The Virtues of Deglobalization“, in: Yes Magazine, September 25, 2009, o. S.

Below, Irene/Bismarck, Beatrice von (Hg.): Globalisierung, Hierarchisierung (Schriftenreihe des Ulmer Vereins - Verband für Kunst- und Kunstwissenschaften, 1). Marburg 2005.

Belting, Hans: „From World Art to Global Art: View on a New Panorama“, in: Ders./Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds (Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für

Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011-2012). Cambridge, MA 2013, S. 178-185 (zit. Belting, 2013a).

Belting, Hans: „The Plurality of Art Worlds and the New Museum“, in: Ders./Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds (Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011-2012). Cambridge, MA 2013, S. 246-254 (zit. Belting, 2013b).

Belting, Hans: „Real Worlds and Picture Worlds“, in: Ders./Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds (Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011-2012). Cambridge, MA 2013, S. 338-341 (zit. Belting, 2013c).

Belting, Hans/Birken, Jacob/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture. Ostfildern 2011.

Belting, Hans/Buddensieg, Andrea: „Einleitung“, in: ZKM (Hg.): The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989. Ausstellungszeitung, ZKM. Karlsruhe 2011, S. 6-8.

Belting, Hans/Buddensieg, Andrea: „From Art World to Art Worlds“, in: Ders./Dies./Weibel, Peter (Hg.): The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds (Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011-2012). Cambridge, MA 2013, S. 28-31.

Belting, Hans/Buddensieg, Andrea: The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums. Ostfildern 2009.

Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds (Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011-2012). Cambridge, MA 2013.

Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics. London 1995.

Bennett, Tony: „Civic Seeing. Museums and the Organizing of Vision“, in: MacDonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies, Oxford 2011, S. 263-282.

Bennigsen, Silvia von/Gludowacz, Irene/Hagen, Susanne van (Hg.): Kunst Global. Ostfildern 2009.

Bergmann, Ulrike/Otto, Isabell/Schabacher, Gabriele (Hg.): Das Planetarische. Kultur - Technik - Medien im postglobalen Zeitalter. München 2010.

Bettinson, Gary: The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance. Hong Kong 2014.

Beynon, John/Dunkerley, David (Hg.): Globalization. The Reader. New York 2000.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London/New York 1994.

Bhagwati, Annette: „Of Maps, Nodes and Trajectories: Changing Topologies in Transcultural Curating“, Keynote bei der Konferenz Situating Global Art, Literaturwerkstatt Berlin, Freie Universität Berlin. Berlin, 13.02.2015.

Bhattacharya Mehta, Rini/Pandharipande, Rajeshwari V. (Hg.): Bollywood and Globalization. Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora, London/New York 2010.

Birken, Jacob: „Offshore. Eine neue Verortung künstlerischer Appropriation“, in: Meyer, Torsten/Hedinger, Johannes M. (Hg.): What's Next? Kunst nach der Krise, Berlin 2013, o. S.

Bolter, Jay David/Grusin, Richard: Remediation. Understanding New Media. Cambridge/London 1999.

Boullata, Kamal (Hg.): Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art & Culture. Saqi/London/Beirut 2008.

Bourdieu, Pierre: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt am Main 2001.

Bourdieu, Pierre: „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Göttingen 1983, S. 183–198.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1999.

Braester, Yomi/Tweedie, James (Hg.): Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia. Hong Kong 2010.

Bregenzer Kunstverein (Hg.): Anna Witt. Werke 2002-2011 (Ausst.-Kat. Bregenzer Kunstverein, 2011). Berlin 2011.

Britton, Celia: Édouard Glissant and Postcolonial theory. Strategies of Language and Resistance. Charlottesville 1999.

Brougher, Kerry (Hg.): The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image (Ausst.-Kat. Hirshhorn Museum und Sculpture Garden, Washington 2008). London 2008.

Bruhn, Matthias/Juneja, Monica/Werner, Elke (Hg.): Universalität der Kunstgeschichte?, Themenheft, kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 40, Nr. 2, 2012.

Bublitzky, Cathrine: „The Display of Indian Contemporary Art in Western Museums and the Question of ‚Othering‘“, in: Belting, Hans/Birken, Jacob/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): Global studies. Mapping contemporary art and culture. Ostfildern 2011, S. 298-312.

Buddensieg, Andrea: „Itinerary of a Curator. Magiciens de la Terre and After“, in: Belting, Hans/Dies./Weibel, Peter (Hg.): The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds (Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011-2012). Cambridge, MA 2013, S. 212-220.

Bydler, Charlotte: Global Artworld, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art. Uppsala 2004.

Casid, Jill H./D'Souza, Aruna (Hg.): Art History in the Wake of the Global Turn (Clark Studies in the Visual Arts). New Haven 2014.

Cassirer, Ernst: Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen. Marburg 1902.

Castoriadis, Cornelius: The Imaginary Institution of Society. Cambridge 1997.

Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld 2005.

Christ, Hans D./Dressler, Iris (Hg.): Stan Douglas. Past Imperfect. Werke 1986 – 2007. Ostfildern 2007.

Clark, John: „Biennials as Structures for the Writing of Art History: The Asian Perspective“, in: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader. Ostfildern 2010, S. 164-183.

Clifford, James: „Museums as Contact Zones“, in: Ders. (Hg.): Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge Mass. 1997, S. 188-219.

Clifford, James: The Predicament of Culture. Cambridge, MA 1988.

Connolly, Maeve: The place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen. Bristol 2009.

Conrad, Sebastian: Globalgeschichte. Eine Einführung. München 2013.

Conrad, Sebastian: Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002.

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden u.a. 1996.

Crimp, Douglas. On the Museum's Ruins. Cambridge/London 1993.

Cunningham, Hilary/Heyman, Josiah McC.: „Introduction. Mobilities and Enclosures at Borders“, in: Identities: Global Studies in Culture and Power, Jg. 11, Nr. 3, 2004, S. 289-302.

Davallon, Jean: L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique. Paris 1999.

Dawood, Anita/Abidi, Bani (Hg.): Bani Abidi. Videos, Photographs & Drawings. London 2009.

Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin 1996.

Deleuze, Gilles: Foucault. Frankfurt am Main 1986.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom. Berlin 1977.

Demos, T. J.: „Is Another World Possible? The Politics of Utopia and the Surpassing of Capitalism in Recent Exhibition Practice“, in: Hlavajova, Maria/Sheikh, Simon/Winder, Jill: *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht/Rotterdam 2011, S. 52-82 (zit. 2011a).

Demos, T. J.: *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham 2013 (zit. 2013a).

Demos, T. J.: „The Research Exhibition. Object and Model for a Global Art History“, Vortrag bei der Konferenz *In the Wake of the Global Turn. Propositions for an „Exploded“ Art History without Borders*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, MA, 04.11.2011 (zit. 2011b).

Demos, T. J.: *Return to the Postcolony. Spectres of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin 2013 (zit. 2013b).

Demos, T. J./Schuman, Aaron (Hg.): *Pieter Hugo. This must be the place* (Ausst.-Kat. The Hague Museum of Photography, Den Haag und Musée de l'Elysée, Lausanne). München 2012.

Dennison, Stephanie/Lim, Song Hwee (Hg.): *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London/New York 2006.

Derrida, Jacques: *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Übersetzt von Peggy Kamuf. London 1994.

Diawara, Manthia: „Conversation with Édouard Glissant aboard the RMS Queen Mary 2“, in: Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011 2012). Cambridge, MA 2013, S. S. 35-40.

Diawara, Manthia: *Neues afrikanisches Kino. Ästhetik und Politik*. München 2010.

Dinse, Lotte: „Fremd & Eigen: Künstlerische Repräsentationen des Fremden und Eigenen im Spannungsfeld aktueller kunsttheoretischer und kulturanthropologischer Diskurse“, in: Ermacora, Beate/dies./Tabor, Jürgen (Hg.): *Fremd & Eigen* (Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais Innsbruck, 2013). Köln 2013, S. 9-19.

Douglas, Stan/Eamon, Christopher: *Art of Projection*. Ostfildern 2009.

Druckrey, Timothy: „[...]J8.g# | \;NET.ART{-s1[...“, in: Weibel, Peter/Druckrey, Timothy: Net_condition. Art and Global Media (Ausst. Kat.steirischer Herbst, Graz und ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1998-1999). Cambridge, MA/London 2001, S. 20-29.

Đurovičová, Nataša (Hg.): World cinemas, Transnational Perspectives. New York 2010.

Edith-Ruß-Haus (Hg.): Culture(s) of Copy. Eine Ausstellung zu Kunst und Kopie. Pressemappe, Edith-Ruß-Haus. Oldenburg 2010.

Eghagha, Hope: „Magical Realism and the ‚Power‘ of Nollywood Home Video Films“, Film International, Jg. 5, Nr. 4 (Juli-August 2007), S. 71-76.

Elkins, James: „First Introduction“, in: Ders./Valiavicharska, Zhivka/Kim, Alice (Hg.): Art and Globalization. University Park 2010, S. 1-7.

Elkins, James (Hg.): Is Art History Global? (The Art Seminar, 3). New York 2007.

Elkins, James/Valiavicharska, Zhivka/Kim, Alice (Hg.): Art and Globalization. University Park 2010.

Enwezor, Okwui (Hg.): All the world's futures: 56th International Art Exhibition (Ausst.-Kat. La Biennale di Venezia, 2015). Bd 1. Venedig 2015 (zit. Enwezor, 2015a).

Enwezor, Okwui: „Documentary/Verité. Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of ‚Truth‘ in Contemporary Art“, in: Lind, Maria u.a (Hg.): The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art, Bd. 1, Berlin 2008, S. 62-102.

Enwezor, Okwui: „Exploding Gardens“, in: Ders. (Hg.): All the world's futures: 56th International Art Exhibition (Ausst.-Kat. La Biennale di Venezia, 2015). Bd 1. Venedig 2015, S. 90-95 (zit. Enwezor, 2015b).

Enwezor, Okwui: „Great Big Ears: ECM – A Cultural Archaeology – Notes toward an Exhibition“, in: Ders./Müller, Markus (Hg.): ECM. Eine kulturelle Archäologie/ECM. A Cultural Archaeology (Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, 2012/2013). München 2012, S. 30-50 (zit. 2012a).

Enwezor, Okwui: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form (Berliner Thyssen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart). München 2002.

Enwezor, Okwui (Hg.): Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far (Ausst.-Kat. Palais de Tokyo, Paris, 2012), unter der Mitarbeit von Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Émilie Renard und Claire Staebler. Paris 2012 (zit. 2012b).

Enwezor, Okwui: „Intense Proximity. Concerning the Disappearance of Distance“, in: Ders. (Hg.): Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far (Ausst.-Kat. Palais de Tokyo, Paris, 2012), unter der Mitarbeit von Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Émilie Renard und Claire Staebler. Paris 2012, S. 18-34. (zit. 2012c).

Enwezor, Okwui: „Introduction“, in: Ders. (Hg.): Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far (Ausst.-Kat. Palais de Tokyo, Paris, 2012), unter der Mitarbeit von Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Émilie Renard und Claire Staebler. Paris 2012, S. 11-14. (zit. 2012d).

Enwezor, Okwui: „Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form“[2004], in: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader. Ostfildern 2010, S. 426-445.

Enwezor, Okwui: „The State of Things“, in: Ders. (Hg.): All the world's futures : 56th International Art Exhibition (Ausst.-Kat. La Biennale di Venezia, 2015). Bd 1. Venedig 2015, S. 16-21 (zit. Enwezor, 2015c).

Enwezor, Okwui/Müller, Markus (Hg.): ECM – Eine kulturelle Archäologie/ECM – A Cultural Archaeology (Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, 2012/2013). München 2012.

Erlmann, Veit: „Ideologie der Differenz. Zur Ästhetik der World Music“, in: Wicke, Peter (Hg.): World Music. Poscriptum, Jg. 4, Nr. 3, 1995, S. 6-29.

Ermacora, Beate/Dinse, Lotte/Tabor, Jürgen (Hg.): Fremd & Eigen. (Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais Innsbruck, 2013). Köln 2013.

Eryilmaz, Aytaç u.a. (Hg.): Projekt Migration (Ausst.-Kat., Köln, Kölnischer Kunstverein, 2005-2006). Köln 2005.

Eshun, Kodwo: „Codona: Reorientation Point for New Planetary Values“, in: Enwezor, Okwui/Müller, Markus (Hg.): ECM – Eine kulturelle Archäologie/ECM – A Cultural Archaeology (Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, 2012/2013). München 2012, S. 188-194.

Essed, Philomena/Schwab, Gabriele (Hg.): Clones, Fakes and Posthumans. Cultures of Replication. Amsterdam/New York 2012.

Fanon, Frantz: Schwarze Haut, Weiße Masken. Übersetzt von Stanley Hochman, Frankfurt am Main 1985 [1952].

Ferguson, Bruce W./Greenberg, Reesa/Nairne, Sandy: „Mapping International Exhibitions“, in: Vanderlinden, Barbara/Filipovic, Elena (Hg.): The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art, Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe. Cambridge, MA 2005, S. 47-56.

Filipovic, Elena: „The Global White Cube“, in: Vanderlinden, Barbara/Dies. (Hg.): The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art, Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe. Cambridge, MA 2005, S.63-84.

Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader. Ostfildern 2010.

Foster, Hal: „The Artist as Ethnographer?“, in: Marcus, George E./Myers, Fred R. (Hg.): The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology. Berkeley 1995, S. 203-309.

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Berlin 1978.

Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. München 1973.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1975.

Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main 1988, S. 7-31.

Franke, Anselm (Hg.): Animism: Modernity through the Looking Glass. Köln 2011.

Friese, Heidrun: Grenzen der Gastfreundschaft. Die Bootsflüchtlinge von Lampedusa und die europäische Frage. Bielefeld 2014.

Frohne, Ursula: „Moving Image Space - Konvergenzen innerer und äußerer Prozesse in kinematographischen Szenarien“, in: Dies./Haberer, Lilian (Hg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München 2012, S. 447-496.

Frohne, Ursula: „That's the Only Now I Get': Immersion und Partizipation in Video-Installationen“, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Kunst/Kino. 48. Jahressring (Jahrbuch für Moderne Kunst, hg. v. Kulturkreis des Bundes der Deutschen Industrie). Köln 2001, S. 217-238.

Frohne, Ursula/Haberer, Lilian (Hg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst, München 2012.

Frohne, Ursula/Held, Jutta (Hg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Politische Kunst heute, Bd. 9, 2007, Osnabrück 2008.

Fuchsloch, Agnes/Stein, Sebastian/Witt, Anna: „Rap vom Rand - Representing 089 meine Stadt“, in: Bayer, Natalie/Engl, Andrea/Hess, Sabine/Moser, Johannes (Hg.): Crossing Munich - Beiträge zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus (Ausst.-Kat. Rathausgalerie der Landeshauptstadt München, 2009). München 2009, S. 137-140.

Galt, Rosalind (Hg.): Global Art Cinema. New Theories and Histories. New York 2010.

Gardner, Anthony: „Whither the Postcolonial“, in: Belting, Hans/Birken, Jacob/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): Global studies. Mapping contemporary art and culture. Ostfildern 2011, S. 142-157.

Gardner, Anthony/Green, Charles: Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art. New Delhi 2016.

Geertz, Clifford (Hg.): The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York 1973.

Geertz, Clifford: „Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture“, in: Ders.: The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York 1973, S. 3-30.

Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity*. Stanford 1990.

Glissant, Édouard: „For Opacity“, in: *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, hg. v. Gerardo Mosquera u.a., Cambridge 2004, S. 52-257.

Glissant, Édouard: *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit* [Introduction à une poétique du divers, 1996]. Übersetzt von Beate Thill, Heidelberg 2005.

Glissant, Édouard: *Poetics of Relation* [Poétique de la relation, 1990]. Übersetzt von Betsy Wing, Ann Arbor 2010.

Glissant, Édouard: *Traktat über die Welt* [Traité du Tout-Monde, 1997]. Heidelberg 1999.

Glissant, Édouard/Gauvin, Lise: *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*. Paris 2010.

Glissant, Édouard/Obrist, Hans U.: *100 Notizen - 100 Gedanken* (documenta 13, Bd. 38), Ostfildern 2011.

Globalismus, springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Heft 1/Winter 2010.

Globalismus/Globalism, Themenheft, Texte zur Kunst, Jg. 23, Nr. 91, 2013.

Gordon, Avery: *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis 2004.

Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): *Thinking about Exhibitions*. London/New York 1996.

Gregory, Derek: „Imaginierte Geographien“. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Nr. 6, 1994, S. 366-425.

Groys, Boris: „Art Production. Einführung“, in: *Haus der Kulturen der Welt/BAK, basis voor actuele kunst* (Hg.): *Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke*. Berlin 2013, S. 16-19.

Groys, Boris: „From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order“, in: Duve, Thierry de (Hg.): *The Biennial as a Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Times*, Open 16 (2009), S. 56-65.

Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010.

Guneratne, Anthony R./Dissanayake, Wimal (Hg.): Rethinking Third Cinema. London/New York 2003.

Gupta, Atreyee: „Ghar Pe/ At Home in the Margins of Contemporary Art“, in: Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, Jg. 13, Nr. 2, 2014, S. 53-61.

Gutberlet, Marie-Hélène/Helff, Sissy (Hg.): Die Kunst der Migration: Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material, Gestaltung, Kritik. Bielefeld 2011.

Hall, Stuart: „Das Globale und das Lokale. Globalisierung und Ethnizität“, in: Mehlem, Ulrich (Hg.): Rassismus und kulturelle Identität. Übersetzt von Ulrich Mehlem. Hamburg 1994, S. 44-65.

Hanru, Hou: „Huang Yong Ping, Tsuyoshi Ozawa, Zhang Peili“, in: Art AsiaPacific, Nr. 37, 2003, S. 57.

Hanru, Hou: „Towards a New Locality. Biennials and ‚Global Art‘“, in: Vanderlinden, Barbara/Filipovic, Elena (Hg.): The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art, Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe. Cambridge, MA 2005, S. 57-62.

Hardt, Michael/Antonio Negri: Empire. Cambridge, MA 2009.

Harman, Graham: Towards Speculative Realism: Essays and Lectures. Winchester 2010.

Harvey, David: A Brief History of Neoliberalism. Oxford 2005.

Harvey, David: The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Cambridge, MA/Oxford 1989.

Haus der Kulturen der Welt/BAK, basis voor actuele kunst (Hg.): Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke. Berlin 2013.

Haus der Kunst (Hg.): ECM – Eine Kulturelle Archäologie. Booklet, Haus der Kunst. München 2012.

- Hawley, John C.: Encyclopedia of Postcolonial Studies. Westport 2001.
- Heesen, Anke te: Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg 2012.
- Heesen, Anke te/Lutz, Petra (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln 2005.
- Heidenreich, Nanna: V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration. Bielefeld 2015.
- Herzogenrath, Wulf/Decker, Edith (Hg.): Video-Skulptur. Kölnischer Kunstverein. Köln 1989.
- Herzogenrath, Wulf/Gaethgens, Thomas W./Thomas, Sven u.a. (Hg.): TV-Kultur. Fernsehen in der bildenden Kunst seit 1879, Dresden 1997.
- Heymann, Josiah McC./Campbell, Howard: „The Anthropology of Global Flows. A Critical Reading of Appadurai's ‚Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy‘“, in: Anthropological Theory, Jg. 9, Nr. 2, 2009, S. 131-148
- Hillier, Bill/Tzortzi, Kali: „Space Syntax: The Language of the Museum Space“, in: Macdonald, Sharon: A Companion to Museum Studies. 2. Aufl., New York 2011, S. 282-301.
- Hjort, Mette/Petrie, Duncan (Hg.): The Cinema of Small Nations. Edinburgh 2007.
- Hlavajova, Maria: „Dissident Knowledges. Einführung“ in: Haus der Kulturen der Welt/BAK, basis voor actuele kunst (Hg.): Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke. Berlin 2013, S. 60-63 (zit. 2013a).
- Hlavajova, Maria: „Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke: Einführung“, in: Haus der Kulturen der Welt/BAK, basis voor actuele kunst (Hg.): Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke. Berlin 2013, S. 7-14 (zit. 2013b).
- Hoffmann, Detlef (Hg.): Kunst der Welt oder Weltkunst. Die Kunst in der Globalisierungsdebatte. Rehburg-Loccum 2003.
- Hoffmann, Katja: Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11 (Schriftenreihe des documenta-Archivs, 23). Bielefeld 2013.

Holder, Will/The Otolith Group (Hg.): A Long Time Between Suns. Berlin 2009.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark: Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung. Von Migranten und Touristen. Köln 2006.

Hooper-Greenhill, Eilean: Museums and the Interpretation of Visual Culture. London/New York 2000.

Hopfener, Birgit: Installationskunst in China. Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen. Bielefeld 2013.

Hoskote, Ranjit: „Biennials and Resistance. Reflections on the Seventh Gwangju Biennial“, in: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader. Ostfildern 2010, S. 306-321.

Hoskote, Ranjit: „Insurgent Cosmopolitanism. Einführung“, in: Haus der Kulturen der Welt/BAK, basis voor actuele kunst (Hg.): Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke. Berlin 2013, S. 46-49.

Hoskote, Ranjit: „Signposting the Indian Highway“, in: Madden, Kathleen: Indian Highway (Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London und Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, 2008-2009). London 2008, S. 190-193.

Hugo, Pieter (Hg.): Nollywood, unter der Mitarbeit von Chris Abani. München 2009.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie Frankfurt am Main 1993 [1991].

Jäger, Joachim/Knapstein, Gabriele/Hüsch, Anette (Hg.): Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005 (Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin, 2006). Ostfildern 2006.

Jameson, Fredric/Miyoshi, Masao (Hg.): The Cultures of Globalization. Durham/London 1998.

„Jin Shi“, in: Zegher, M. Catherine/McMaster, Gerald (Hg.): The 18th Biennale of Sydney: All Our Relations (Ausst.-Kat. Biennale of Sydney 2012), Woolloomooloo 2012, S. 275.

Juneja, Monica: „Global Art History and the ‘Burden of Representation’“, in: Belting, Hans/Birken, Jacob/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): Global studies. Mapping contemporary art and culture. Ostfildern 2011, S. 274-297.

Juneja, Monica: „Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung“, in: Bruhn, Matthias/Dies./Werner, Elke (Hg.): Universalität der Kunstgeschichte?, Themenheft, kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 40, Nr. 2, 2012, S. 6-12.

Kahn, Richard/Kellner, Douglas: „Resisting Globalization“, in: Ritzer, George (Hg.): The Blackwell Companion to Globalization. Malden/Oxford/Victoria 2007, S. 662-674.

Karp, Ivan/Kratz, Corinne A./Szwaja, Lynn/Ybarra-Frausto, Thomás (Hg.): Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations. Durham/London 2006.

Karp, Ivan/Lavine, Steven D. (Hg.): Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington 1991.

Kellein, Thomas: „Die Welt der Kunst der Welt“, in: Die Zeit, Nr. 12, 2000, Zeit Online, 16.03.2000, http://www.zeit.de/2000/12/Die_Welt_der_Kunst_der_Welt (letzte Sichtung 01.08.2015).

Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996.

Kenway, Jane/Fahey, Johannah (Hg.): Globalizing the Research Imagination. Milton Park/Abingdon/Oxon/New York 2009.

Kerner, Ina: Postkoloniale Theorien zur Einführung. Hamburg 2012.

Khorana, Sukhmani (Hg.): Crossover Cinema: Cross-Cultural Film from Production to Reception. New York/London 2013.

Kilian, Cassis: Schwarz besetzt. Postkoloniale Planspiele im afrikanischen Film. Bielefeld 2012.

Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld 2012.

Kirchberg, Volker: „Besucherforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen“, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 171-186 (zit. Kirchberg, 2010a).

Kirchberg, Volker: „Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt“, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 231-266 (zit. Kirchberg, 2010b).

Klein, Naomi: The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism. New York 2007.

Knauer, Wolfram (Hg.): Begegnungen – The World Meets Jazz (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 10). Hofheim 2008.

Koch, Franziska: Die „chinesische Avantgarde“ und das Dispositiv der Ausstellung. Konstruktionen chinesischer Gegenwartskunst im Spannungsfeld der Globalisierung. Ostfildern 2016.

Kotz, Liz: „Die Disziplinierung des Expanded Cinema“, in: Michalka, Matthias (Hg.): X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre (Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2003/2004). Köln 2004, S. 46-62.

Kracauer, Siegfried: „Über Arbeitsnachweise“ [1930], in: Ders.: Der verbotene Blick, Leipzig 1992, S. 32.

Kratzert, Armin (Hg.): Camp. (Mit einem Essay von Susan Sontag). München 1987

Krauss, Rosalind E.: A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition. London 2000.

Kravagna, Christian: „Für eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts/Toward a Postcolonial Art History of Contact“, in: Globalismus/Globalism, Themenheft, Texte zur Kunst, Jg. 23, Nr. 91, 2013, S. 110- 131.

LITERATURVERZEICHNIS

Kravagna, Christian: „Transcultural Viewpoints: Problems of Representation in Non-European Art“, in Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): MIB – Men in Black: Handbook of Curatorial Practice. Frankfurt am Main 2004, o. S.

Krefff, Fernand: Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte. Berlin 2003.

Krefff, Fernand: Lexikon der Globalisierung. Bielefeld 2011.

Kuroda, Raiji (Hg.): The 1st Fukuoka Asian Art Triennale 1999 (The 5th Asian Art Show). Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka 1999.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (=Schriften I), Ausgew. und hg. v. Norbert Haas. Olten/Freiburg im Breisgau 1973.

Lake, Steve/Griffiths, Paul: Horizons Touched. The Music of ECM. London 2007.

Lam, Pearl: „Interview“, in: Bennigsen, Silvia von/Gludowacz, Irene/Hagen, Susanne van (Hg.): Kunst Global. Ostfildern 2009, S. 234-243.

Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Übersetzt von Gustav Roßler. Frankfurt am Main 2007.

Latour, Bruno: Von der Realpolitik zur Dingpolitik. Übersetzt von Gustav Roßler. Berlin 2005.

Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1861). Frankfurt am Main 2009.

Lefebvre, Henri: La production de l'espace. Paris 1974.

Leighton, Tanya (Hg.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London 2008.

Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies. 2. Aufl., New York 2011 (zit. 2011a).

Macdonald, Sharon: „Expanding the Museum Studies: An Introduction“, in: Dies. (Hg.): A Companion to Museum Studies, New York 2011, S. 1-12 (zit. 2011b).

Madani, Adnan: „Enacting Scenes of Horror and Laughter. Bani Abidi and the politics of the Everyday“, in: Dawood, Anita/Abidi, Bani (Hg.): Bani Abidi. Videos, Photographs & Drawings. London 2009, S. 40-41.

Madden, Kathleen: Indian Highway (Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London und Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, 2008-2009). London 2008.

Maharaj, Sarat: „Counter Creed: Quizzing the Guangzhou Triennial 2008 according to James Joye's ‚Catechetical Interrogation‘“, in: Ders./Albrecht, Dorothee (Hg.): Farewell to Post-Colonialism. Quering the Guangzhou Triennial 2008 (Printed Project, Bd. 11). Dublin 2009, S. 5-11.

Maharaj, Sarat/Albrecht, Dorothee (Hg.): Farewell to Post-Colonialism. Quering the Guangzhou Triennial 2008 (Printed Project, Bd. 11). Dublin 2009.

Maharaj, Sarat/Osten, Marion von: „Der Überschuss des Globalen. Ein Gespräch zwischen Marion von Osten und Sarat Maharaj“, in: Globalismus/Globalism, Themenheft, Texte zur Kunst, Jg. 23, Nr. 91, 2013, S. 133-151.

Manovich, Lev: The Language of New Media. Cambridge, MA 2001.

Manovich, Lev/Voullié, Ronald: Black Box - White Cube (Internationaler Merve-Diskurs, 263), Deutsche Ausg. Berlin 2005.

Marchart, Oliver: „The globalization of art and the ‚Biennials of Resistance‘: a history of the biennials from the periphery“, in: World Art, Jg. 4, Nr. 2, 2014, S. 263-276.

Marchart, Oliver: Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung. Köln 2008.

Martin, Hubert (Hg.): Magiciens de la terre (Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris, 1989). Paris 1989.

Maupeu, Sarah/Schankweiler, Kerstin/Stallschus, Stefanie: Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von George Kublers „The Shape of Time“. Berlin 2014.

Mbembe, Achille: „Necropolitics“, in: Public Culture, Jg. 15, Nr. 1, 2003, S. 11-40 (2003a).

Mbembe, Achille: On the Postcolony. Berkeley 2001.

Mbembe, Achille: „Provisional Notes on the Postcolony“, in: Tawadros, Gilane/Campbell, Sarah: Fault Lines. Contemporary African Art and Shifting Landscapes. London 2003, S. 53-64 (2003b).

Mehta, Rini Bhattacharya/Pandharipande, Rajeshwari V. (Hg.): Bollywood and Globalization: Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora. London 2010.

Mercer, Kobena: „Black Art and the Burden of Representation“, in: Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture, Jg. 4, Nr. 10, 1990, S. 61-78.

Mercer, Kobena (Hg.): Pop Art and Vernacular Cultures. London/Cambridge, MA 2007.

Mersmann, Birgit: „Asia Exhibited in Korea. Image Conflicts in the Making of Asian Contemporary Art“, in: Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (Hg.): The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds (Ausst.-Kat. ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011-2012). Cambridge, MA 2013, S. 282-290 (zit. Mersmann, 2013a).

Mersmann, Birgit: „D/Rifts between Visual Culture and Image Culture. Relocations of the Transnational Study of the Visual“, in: Bachmann-Medick, Doris (Hg.): The Trans/national Study of Culture. A Translational Perspective. (Concepts for the Study of Culture, 4). Berlin 2014, S. 237-260.

Mersmann, Birgit: „Global Routes. Transmediation and Transculturation as Key Concepts of Translation Studies“, in: Gernalzick, Nadja/Pisarz-Ramirez, Gabriele (Hg.): Transmediality and Transculturality. Heidelberg 2013, S. 405-424 (zit. Mersmann, 2013b).

Mersmann, Birgit/Schneider, Alexandra (Hg.): Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency. Newcastle 2009.

Meskimmon, Marsha: Contemporary art and the Cosmopolitan Imagination. London/New York 2011.

Metz, Christian: Le signifiant imaginaire. Paris 1977.

Michalka, Matthias: „Einleitung“, in: Ders. (Hg.): X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre (Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2003/2004). Köln 2004, S. 6-11 (zit. Michalka, 2004a).

Michalka, Michael (Hg.): X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre (Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2003/2004). Köln 2004 (zit. Michalka, 2004b).

Michaud, Philippe-Alain (Hg.): Le mouvement des images, art, cinéma (Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris, 2006). Paris 2006.

Mignolo, Walter: Walter: Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking. Princeton 2000.

Miller, John: „The Show You Love to Hate. A Psychology of the Mega-exhibition“, in: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): Thinking about Exhibitions. London/New York 1996, S. 269-274.

Mondloch, Kate: Screens: Viewing Media Installation Art. Minneapolis/London 2010.

Morse, Erik: „Ming Wong“, in: Frieze, Online-Ausgabe, 01.06.2012, <http://www.frieze.com/article/ming-wong/> (letzte Sichtung 01.03.2016).

Mosquera, Gerardo: „The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism“ [1992], in: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader. Ostfildern 2010, S. 416-425.

Movie Plus: „Nollywood at Par with Hollywood and Bollywood“, 2013, <http://www.movieplus.com/article-details/nollywood-at-par-with-hollywood-and-bollywood-446/> (letzte Sichtung 23.03.2013).

Müller, Dominikus: „ECM – Eine kulturelle Archäologie“, in: Frieze Magazin d/e, Online-Ausgabe, 18.02.2013, zuerst veröffentlicht in Print-Ausgabe Nr. 8, Februar-März 2013, frieze-magazin.de/archiv/kritik/ecm-eine-kulturelle-archaeologie/ (letzte Sichtung 23.03.2013).

Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.

Naficy, Hamid: An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton/Oxford 2001.

Nancy, Jean-Lucy: Die herausgeforderte Gesellschaft. Zürich/Berlin 2007.

Nederveen Pieterse, Jan. Globalization or Empire? New York 2004.

Nelson, Robert S., Appropriation, in: Ders./Shiff, Richard (Hg.): Critical terms for art history. Chicago/London 2003, S. 160-173.

Nesbit, Molly/Obrist, Hans U./Tiravanija, Rirkrit: „What is a Station?“, in: Bonami, Francesco (Hg.): Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer, (Ausst.-Kat. 50. Biennale di Venezia, Venedig, 2003), Venedig 2003, S. 319-415.

Nollert, Michael/Sheikhzadegan, Amir: Gesellschaften zwischen Multi- und Transkulturalität. Zürich 2016.

Nora, Simon/Minc, Alain: The Computerization of Society. Cambridge, MA 1980.

O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. v. Wolfgang Kemp. Berlin 1990.

O'Neill, Paul: The Culture of Curating and the Curating of Culture(s). Cambridge, MA/London 2012.

O'Neill, Paul: „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“ [2007], in: Filipovic, Elena/Hal, Marieke van/Øvstebø, Solveig (Hg.): The Biennial Reader. Ostfildern 2010, S. 240-259.

Ortiz Fernández, Fernando: Cuban Counterpoint, Tobacco and Sugar. Durham/London 1947.

Osborne, Peter: Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. London/New York 2013.

Ott, Michaela: „Die kleine ästhetische Differenz/The Small Aesthetic Difference“, in: Globalismus/Globalism, Themenheft, Texte zur Kunst, Jg. 23, Nr. 91, 2013, S. 100-109.

Pearce, Susan (Hg.): Museums and the Appropriation of Culture (New Research in Museum Studies. An International Series, Band 4). London/Atlantic Highlands 1994.

Peili, Zang: Certain Pleasures - Zhang pei li que qie de kuai gan. Hong Kong 2011.

Peyton-Jones, Julia/Obrist, Hans U./Kvaran, Gunnar B.: „Directors' Foreword“, in: Madden, Kathleen: Indian Highway (Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London und Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, 2008-2009). London 2008, S. 7-9.

Phillips, Kendall R./Reyes, G. Mitchell: Global Memoryscapes. Contesting Remembrance in a Transnational Age. Tuscaloosa 2011.

Pignarre, Philippe/Stengers, Isabelle: Capitalist Sorcery: Breaking the Spell. Übersetzt von Andrew Goffey. New York 2011.

Pisarz-Ramirez, Gabriele (Hg.): Transmediality and Transculturality. Heidelberg 2013.

Pong, Elodie: Around Life's Central Park (Ausst.-Kat. Kunstsammlung Jena, 2012). Jena 2012.

Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London/New York 1992.

Preziosi, Donald/Farago, Claire: Grasping the World. The Idea of the Museum. Burlington 2004.

Rabinow, Paul: Marking time. On the Anthropology of the Contemporary. Princeton 2008.

Rancière, Jacques: Das ästhetisch Unbewusste. Zürich/Berlin 2006.

Rattemeyer, Christian (Hg.): Exhibiting the New Art. „Op losse Schroeven“ and „When Attitudes Become Form“ 1969 (Exhibition Series, 1). London 2010.

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2007.

Rebhandl, Bert: „Die Achsen der Apparatur“, in: taz, Online-Ausgabe, 22.01.2004, <http://www.taz.de/dx/2004/01/22/a0186.1/text/> (letzte Sichtung 27.10.2015).

Rees, A. L.: A History of Experimental Film and Video. London 1999.

Riesinger, Robert: Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte, Münster 2003.

Robertson, Roland: Globalization. Social Theory and Global Culture. London 1992.

Robertson, Roland: „Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity“, in: Featherstone, Mike/Lash, Scott/ders. (Hg.): Global Modernities. London 1995, S. 25-44.

Robinson, Andrew: „An A-Z of Theory: Arjun Appadurai“, in: Ceasefire Magazine, Online-Ausgabe, 22.04.2011, <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-appadurai/> (letzte Sichtung 28.10.2015).

Rötzer, Florian: „Attention in the Media Age“, in: Weibel, Peter/Druckrey, Timothy: Net_condition. Art and Global Media (Ausst.-Kat. steirischer Herbst, Graz und ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1998 1999). Cambridge, MA/London 2001, S. 66-69.

Rogoff, Irit: „Infrastructure. Einführung“, in: Haus der Kulturen der Welt/BAK, basis voor actuele kunst (Hg.): Former West. Dokumente, Konstellationen, Ausblicke. Berlin 2013, S. 32-35.

Rogoff, Irit: Terra Infirma: Geography's Visual Culture. London 2000.

Rosen, Philip (Hg.): Narrative, apparatus, ideology. A Film Theory Reader. New York 1968.

Roy, Anjali Gera/Chua, Beng Huat (Hg.): Travels of Bollywood cinema from Bombay to LA. New Delhi/Oxford 2012.

- Said, Edward W.: Culture and Imperialism. New York 1993.
- Said, Edward W.: Orientalism. Western Representations of the Orient. London 1978.
- Saied, Ayla Güler: Rap in Deutschland: Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Bielefeld 2014.
- Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung. Hamburg 2005.
- Saro-Wiwa, Zino: „No Going Back“, in Hugo, Pieter (Hg.): Nollywood, unter der Mitarbeit von Chris Pieter, München 2009, S. 17-26.
- Sartre, Jean-Paul: L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination (Collection folio/Essais, 47). Paris 1986 [1940].
- Sassen, Saskia. A Sociology of Globalization. New York 2007.
- Saul, Mahir: Viewing African cinema in the twenty-first century. Art Films and the Nollywood Video Revolution. Athens 2010.
- Schaefer, John: New Sounds: A Listener's Guide to New Music. New York 1987.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Marburg 2010.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: „Wer begegnet wem? Bildbegriff und ‚Menschenbild‘ in der Ausstellung ‚Weltkulturen und Moderne Kunst‘ in München 1972“, in: Körner, Hans/Stercken, Angela (Hg.): 1926-2002. GE SO LEI. Kunst, Sport und Körper, Ostfildern 2002, S. 332-341.
- Schneider, Arnd/Wright, Christopher. Contemporary Art and Anthropology. Oxford/New York 2006.
- Schulze, Holger: „Klang Körper: Ablehnung des Gleichgewichts: Über ‚People to be Resembling‘ von The Otolith Group und ‚Out of Absurdity‘ von Norient“, in: Globalismus/Globalism, Themenheft, Texte zur Kunst, Jg. 23, Nr. 91, 2013, S. 198-201.

Schulze-Engler, Frank: „Vom ‚Inter‘ zu ‚Trans‘: Gesellschaftliche, kulturelle und literarische Übergänge“, in: Antor, Heinz (Hg.): Inter- und transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis. Heidelberg 2006, S. 41-54.

Schwieger Hiepko, Andrea: Rhythm 'n' Creole. Antonio Benítez Rojo und Edouard Glissant - postkoloniale Poetiken der kulturellen Globalisierung (Kaleidogramme, 42). Berlin 2009.

Shanken, Edward A.: „From Cybernetics to Telematics: The Art, Pedagogy, and Theory of Roy Ascott“, in: Ascott, Roy: Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness, hg. v. Edward A. Shanken. Berkeley/Los Angeles/London 2003, S. 1-94.

Sharp, Chris: „La Triennale ‚Intense Proximity‘“, in: art agenda, Online-Ausgabe, 26.04.2012, <http://www.art-agenda.com/reviews/la-triennale-intense-proximity/> (letzte Sichtung 24.01.2015).

Sheikh, Simon: Exhibition-Making and the Political Imaginary: On Modalities and Potentialities of Curatorial Practice. Malmö 2012.

Singh, Rana P. B. (Hg.): Heritagescapes and Cultural Landscapes. World Congress of the International Union of Anthropological and Ethnological Studies (Planet Earth & Cultural Understanding Series, 6). New Delhi 2011.

Smith, Terry: Contemporary art. World Currents. London 2011.

Smith, Terry: Thinking Contemporary Curating (ICI perspectives in Curating, 1). New York 2012.

Smith, Terry/Enwezor, Okwui/Condee, Nancy (Hg.): Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity. Durham/London 2008.

Soja, Edward W.: Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London/New York 1989.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Death of a Discipline. New York 2003.

Stallschus, Stefanie: „Aneignung“, in: Engelbach, Barbara (Hg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film. (Ausst.-Kat. und Bestandskatalog, Museum Ludwig, Köln, 2010). Köln 2010, S. 265-266 (zit. Stallschus, 2010a).

Stallschus, Stefanie: „Relationale Dinge. Das Experiment mit den Medien in der Kunst“, Vortrag bei der Konferenz „Die Entgrenzung der Kunstgeschichte“. Eine Revision von George Kublers „The Shape of Time“, Kölner Kunstverein, Universität zu Köln. Köln, 08.05.2010 (zit. Stallschus, 2010b).

Steeds, Lucy/Lafuente, Pablo (Hg.): Making Art Global (Part 2). „Magiciens de la terre“ 1989. London 2013.

Stein, Gertrude: The Making of Americans. Normal 1925.

Stemmrich, Gregor (Hg.): Kunst/Kino. 48. Jahresring (Jahrbuch für Moderne Kunst, hg. v. Kulturkreis des Bundes der Deutschen Industrie). Köln 2001.

Stemmrich, Gregor: „White Cube, Black Box and Grey Areas: Venues and Values“, in: Leighton, Tanya (Hg.): Art and the Moving Image. A Critical Reader, London 2008, S. 430-443.

Stemmrich, Gregor: „Zur Errichtung der Forschergruppe FOR1703 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin“, in: Bruhn, Matthias/Juneja, Monica/Werner, Elke (Hg.): Universalität der Kunstgeschichte?, Themenheft, kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 40, Nr. 2, 2012, S. 97-101.

Stephens, Gregory: „Rap Music's Double-Voiced Discourse: A Crossroads for Interracial Communication“, in: Journal of Communication Inquiry, Jg. 15, Nr. 2, 1991, S. 70-91.

Stratton, Jon: When Music Migrates. Crossing British and European Racial Faultlines, 1945-2010. London 2014.

Suchsland, Rüdiger/Schnelle, Josef: Zeichen und Wunder: das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai. Marburg 2008.

Summers, David: Real Spaces. Art History and the Rise of Western Modernism. London 2003.

Szeman, Imre: „Globalization“, in: Hawley, John C. (Hg.): Encyclopedia of Postcolonial Studies, Westport/London 2001, S. 209-217.

Tabor, Jürgen: Coco Fusco: "Umgekehrte Ethnografie / Reversed Ethnography", in: Ermacora, Beate/Dinse, Lotte/ders. (Hg.): Fremd & Eigen (Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais Innsbruck, 2013). Köln 2013, S. 58-63.

Taylor, Charles: Modern Social Imaginaries. Durham 2003.

Teo, Stephen: Wong Kar-Wai: Auteur of Time. London 2005.

Toh, Joyce (Hg.): Singapore Biennale 2013: If the World Changed (Ausst.-Kat. Singapore Art Museum). Singapur 2013.

Tomlinson, John: Globalization and Culture. Chicago 1999.

Tsong-Zung, Chang/Chen, Kuan-Hsing/Shiming, Gao (Hg.): Sarat Maharaj Reader. Guangzhou 2010.

Udo, Bassey: Nollywood Rated Third Globally in Revenue Earnings, says Nexim Bank MD, 22.03.2013, <http://premiumtimesng.com/arts-entertainment/126365-nollywood-rated-third-globally-in-revenue-earnings-says-nexim-bank-md.html> (letzte Sichtung 23.03.2013).

Vanderlinden, Barbara/Filipovic, Elena (Hg.): The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art, Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe. Cambridge, MA 2005.

Varela, María do Mar Castro/Dhawan, Nikita/Randeria, Shalini: "Postkoloniale Theorie", in: Günzel, Stephan (Hg.). Raumwissenschaften. Frankfurt am Main 2008, S. 308-323.

Vergne, Philippe (Hg.): How Latitudes Become Forms. Art in a Global Age (Ausst.-Kat. Walker Art Center, Minneapolis, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Per L'Arte, Turin und Contemporary Arts Museum Houston, 2003-2004). Minneapolis 2003.

Vergo, Peter (Hg.): The New Museology. London 1989.

Vogel, Sabine B.: „2. Kochi-Muziris Biennale. Kunst in Kerala: Whorled Explorations: 12.12.2014 - 29.03.2015“, in: Kunstforum International, Bd. 231, 2015, S. 218.

Webber, Mark: „X-Screen. Film Installation and Actions of the ‘60s and ‘70s“, in: Frieze Magazine, Online-Ausgabe, 05.05.2004, http://www.frieze.com/issue/review/x_screen_film_installtion_and_actions_of_the_60s_and_70s/ (letzte Sichtung 01.11.2015).

Wees, William C.: Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films. New York 1993.

Weibel, Peter: „The Project“, in: Ders./Druckrey, Timothy: Net_condition. Art and Global Media (Ausst.-Kat. steirischer Herbst, Graz und ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1998 1999). Cambridge, MA/London 2001, S. 8-19.

Weibel, Peter/Buddensieg, Andrea (Hg.): Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective. Ostfildern 2007.

Weibel, Peter/Druckrey, Timothy: Net_condition. Art and Global Media (Ausst.-Kat. steirischer Herbst, Graz und ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1998-1999). Cambridge, MA/London 2001.

Weiner, Andrew: „The Scrim, The Pistol, and the Lectern. Dis-Situating the Global Contemporary“, Vortrag bei der Konferenz Situating Global Art, Literaturwerkstatt Berlin, Freie Universität Berlin. Berlin, 14.02.2015.

Welsch, Wolfgang: „Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen“, in: Luger, Kurt/Renger, Rüdiger (Hg.): Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien, Wien 1994, S. 147-169.

Wettengl, Kurt/Michaud, Philippe-Alain: Bild für Bild. Film und zeitgenössische Kunst (Ausst.-Kat. Museum Ostwall im Dortmunder U, Dortmund und Centre Pompidou, Paris, 2010-2011). Dortmund 2010.

Williams, Linda (Hg.): Viewing Positions. Ways of Seeing Film. New Brunswick 1995.

Wilson, Mark: „Curatorial Moments and Discursive Turns“, in: O'Neill, Paul (Hg.): Curating Subjects. Amsterdam/London 2007, S. 201-216.

Winking, Kerstin: „The Global Contemporary“, in: Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture, Jg. 26, Nr. 5, 2012, S. 622-625.

Wolf, Nicole: „The Promise of Withholding. Gestures and Ethics“, in: Dawood, Anita/Abidi, Bani (Hg.): Bani Abidi. Videos, Photographs & Drawings. London 2009, S. 36-38.

Wong, Ming: Life of Imitation (Ausst.-Kat. Singapore Art Museum und Biennale di Venezia, 2009). Singapur 2010.

Wood, Paul: Western Art and the Wider World. Oxford 2013.

Zhuan, Huang/Jing, Wang (Hg.): Artistic Working Manual of Zhang Peili (Ausst.-Kat. OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen, 2008). Guangzhou 2008.

Zijlmans, Kitty (Hg.): World Art Studies - Exploring Concepts and Approaches. Amsterdam 2008.

ZKM (Hg.): The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989. Ausstellungszeitung, ZKM. Karlsruhe 2011.

Zobel, Stefanie: „Apparat“, in: Engelbach, Barbara (Hg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film. (Ausst.-Kat. und Bestandskatalog, Museum Ludwig, Köln, 2010). Köln 2010, S. 266-267.

Zobel, Stefanie: „Interaktion“, in: Engelbach, Barbara (Hg.): Bilder in Bewegung. Künstler & Video/Film. (Ausst.-Kat. und Bestandskatalog, Museum Ludwig, Köln, 2010). Köln 2010, S. 277-278.

Zobel, Stefanie: „No Place – Like Home. Sichtbarmachung von Migration in Kunstaustellungen aus Europa“, in: Kunsttopographien globaler Migration, Themenheft der Zeitschrift kritische berichte, 2015, Band 43, Heft 2, S. 16-28.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jin Shi, *Retail Business – Karaoke No. 2*, 2009, Installationsansicht, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012, Mixed-Media Installation, 180 x 290 x 82 cm, Foto: Steffen Harms, Darmstadt, Copyright: Jin Shi, Courtesy: © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe/Steffen Harms.

Abb. 2: Bani Abidi, *...So He Starts Singing*, 2000, Installationsansicht, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012, Ein-Kanal-Video, Farbe, Ton, 3:30 min, Loop, Foto: Steffen Harms, Darmstadt, Copyright: Bani Abidi, Courtesy: Experimenter, Kalkutta und © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe/Steffen Harms.

Abb. 3: Elodie Pong, *After the Empire*, 2008, Videostill, HD-Video, Farbe, Ton, 13:50 min, Copyright: Elodie Pong.

Abb. 4: Doug Fishbone in association with Revele Films, Ghana, *Elmina*, 2010, Installationsansicht, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012, Video, Farbe, Ton, 104 min, Foto: Steffen Harms, Darmstadt, Copyright: Doug Fishbone, Courtesy: Doug Fishbone und © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe/Steffen Harms.

Abb. 5: Pieter Hugo, *Nollywood*, 2008, Installationsansicht, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012, Fotoserie, Auswahl von 8 C-Prints, je 102 x 102 cm (je 110 x 110 cm gerahmt), Foto: Steffen Harms, Darmstadt, Copyright: Pieter Hugo, Courtesy: Stevenson, Kapstadt/Johannesburg und Yossi Milo, New York und © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe/Steffen Harms.

Abb. 6: Pieter Hugo, *Nollywood. Chris Nkulo and Patience Umeh, Enugu, Nigeria*, 2008, C-Print, 102 x 102 cm (je 110 x 110 cm gerahmt), Copyright: Pieter Hugo, Courtesy: Stevenson, Kapstadt/Johannesburg und Yossi Milo, New York.

Abb. 7: Manthia Diawara, *Édouard Glissant: Un Monde En Relation*, 2009, Installationsansicht, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012, Video, Farbe, Ton, 50 min, Foto: Steffen Harms, Darmstadt, Copyright: K'a yelem Productions, Courtesy: © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe/Steffen Harms.

Abb. 8: Ming Wong, *In Love for the Mood*, 2009, Installationsansicht, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2010-2011, Drei-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, 4 min, Loop, Foto: Franz Wamhof, Karlsruhe, Copyright: Ming Wong, Courtesy: Ming Wong, carlier | gebauer, Berlin und © Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg/Franz Wamhof.

Abb. 9: Ming Wong, *In Love for the Mood*, 2009, Installationsansicht, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2010-2011, Drei-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, 4 min, Loop, Foto: Franz Wamhof, Karlsruhe, Copyright: Ming Wong, Courtesy: Ming Wong, carlier | gebauer, Berlin und © Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg/Franz Wamhof.

Abb. 10: Zhang Peili, *Last Words*, 2003, Installationsansicht, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2010-2011, Ein-Kanal-Video, s/w, Ton, 15 min, Loop, Foto: Franz Wamhof, Karlsruhe, Copyright: Zhang Peili, Courtesy: Zhang Peili, Boers-Li Gallery, Peking/New York und © Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg/Franz Wamhof.

Abb. 11: The Otolith Group, *People to be Resembling*, 2012, Installationsansicht, Haus der Kunst, München, 2012-2013, HD-Video, Farbe, Ton, 22 min, Foto: Wilfried Petzi, München, Copyright: The Otolith Group, Courtesy: The Otolith Group, Roberto Masotti, LUX und © Haus der Kunst, München.

Abb. 12: The Otolith Group, *People to be Resembling*, 2012, Filmstill, HD-Video, Farbe, Ton, 22 min, Copyright: The Otolith Group, Courtesy: The Otolith Group, Roberto Masotti und LUX.

Abb. 13: The Otolith Group, *People to be Resembling*, 2012, Filmstill, HD-Video, Farbe, Ton, 22 min, Copyright: The Otolith Group, Courtesy: The Otolith Group, Roberto Masotti und LUX.

Abb. 14: Anna Witt, *Rap vom Rand*, 2009, Installationsansicht, Galerie im Taxispalais Innsbruck, 2013, Installation, verschiedene Medien, Foto: Rainer Iglar, Salzburg, Copyright: Anna Witt, Courtesy: Galerie Tanja Wagner, Berlin.

Abb. 15: Anna Witt, *Rap vom Rand*, 2009, Installationsansicht, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2013, Installation, verschiedene Medien, Foto: Rainer Iglar, Salzburg, Copyright: Anna Witt, Courtesy: Galerie Tanja Wagner, Berlin.

ABBILDUNGEN

Abbildungen



Abb. 1: Jin Shi, *Retail Business – Karaoke No. 2*, 2009, Installationsansicht,
ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012.



Abb. 2: Bani Abidi, *...So He Starts Singing*, 2000, Installationsansicht,
ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012.



Abb. 3: Elodie Pong, *After the Empire*, 2008, Videostill.

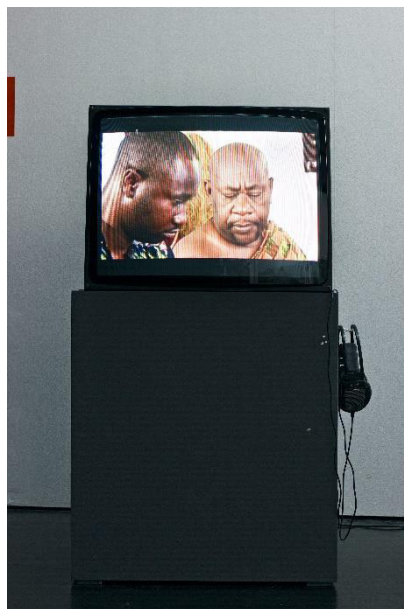


Abb. 4: Doug Fishbone in association with Revele Films, Ghana, *Elmina*, 2010, Installationsansicht, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012.



Abb. 5: Pieter Hugo, *Nollywood*, 2008, Installationsansicht,
ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012.



Abb. 6: Pieter Hugo, *Nollywood*. Chris Nkulo and Patience Umeh,
Enugu, Nigeria, 2008.

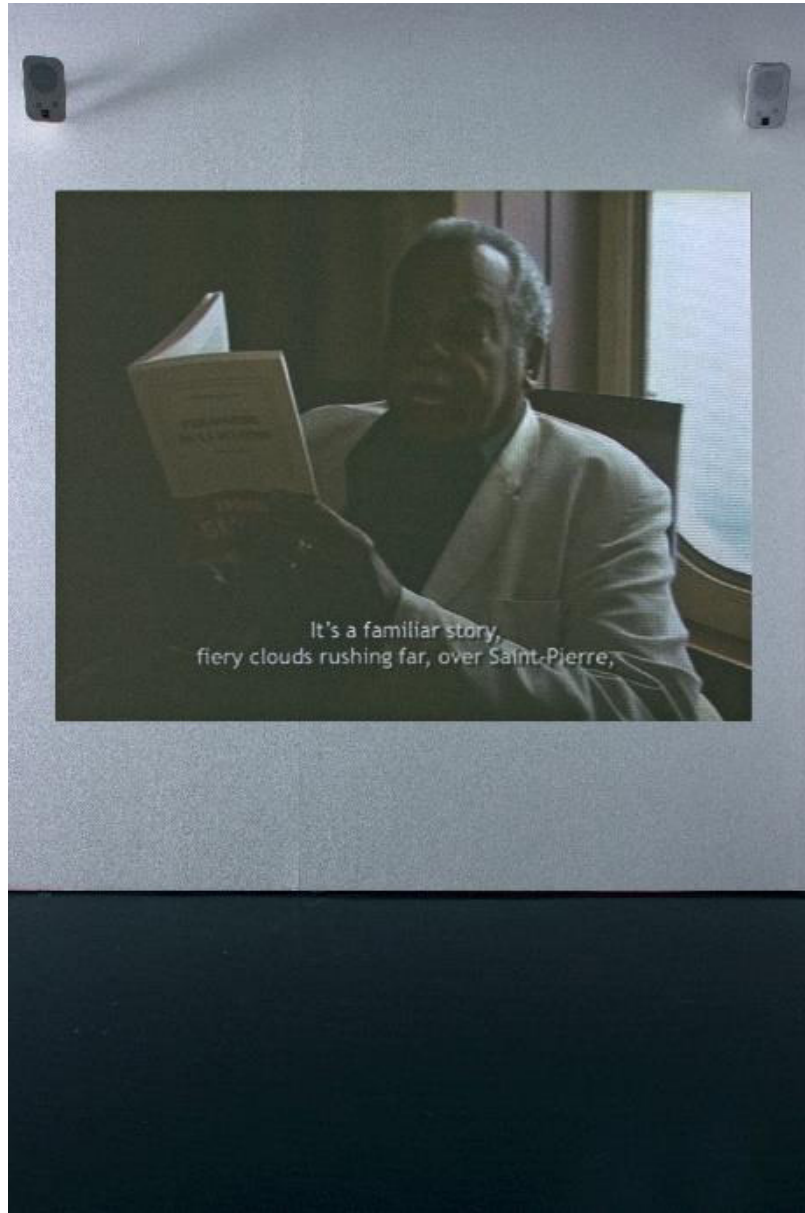


Abb. 7: Manthia Diawara, *Édouard Glissant: Un Monde En Relation*, 2009, Installationsansicht, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2011-2012.



Abb. 8: Ming Wong, *In Love for the Mood*, 2009, Installationsansicht, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2010-2011.



Abb. 9: Ming Wong, *In Love for the Mood*, 2009, Installationsansicht, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2010-2011.



Abb. 10: Zhang Peili, *Last Words*, 2003, Installationsansicht, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2010-2011.



Abb. 11: The Otolith Group, *People to be Resembling*, 2012, Installationsansicht, Haus der Kunst, München, 2012-2013.



Abb. 12: The Otolith Group, *People to be Resembling*, 2012, Filmstill.



Abb. 13: The Otolith Group, *People to be Resembling*, 2012, Filmstill.



Abb. 14: Anna Witt, *Rap vom Rand*, 2009, Installationsansicht, Galerie im Taxispalais Innsbruck, 2013.

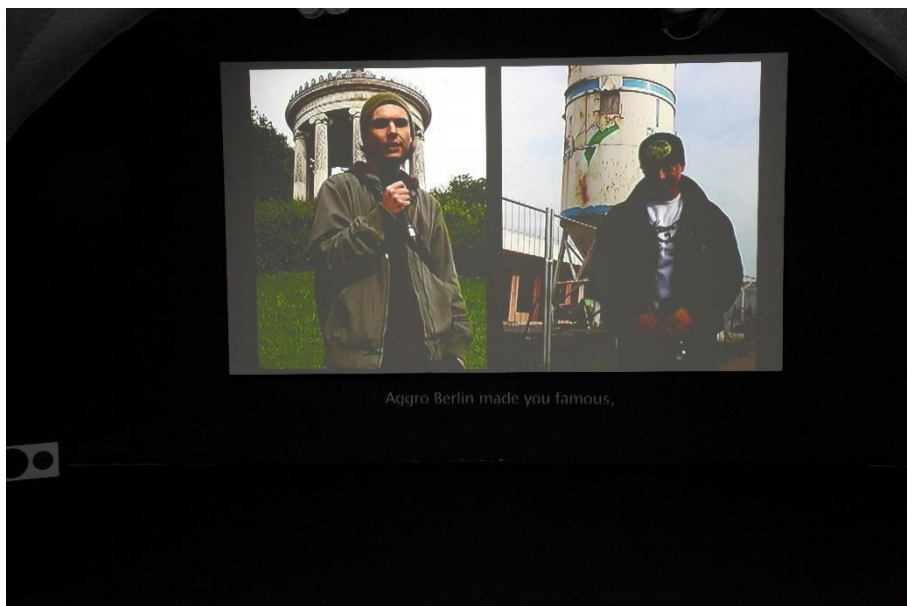


Abb. 15: Anna Witt, *Rap vom Rand*, 2009, Installationsansicht, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2013.